

Canonul occidental

Harold Bloom

II 385.255

EDITURA
ART

De același autor:

- *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973)
- *Kabbalah and Criticism* (1975)
- *A Map of Misreading* (1975)
- *Agon. Towards a Theory of Revisionism* (1982)
- *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present* (1989)

BIBL. CENTR. UNIV.

"M. EMIN" A. U" IAȘI

II 385.255

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

9x1

16x1

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Canonul occidental

Colecția
Cărți cardinale



61567
Harold Bloom

Canonul occidental

Cărțile și Școala Epocilor

Ediția a II-a, într-o nouă versiune

Traducere din limba engleză
de Delia Ungureanu

Prefață de Mircea Martin



412390

B.C.U. IAS1

GRUPUL EDITORIAL ART

Colecția „Cărți cardinale” este coordonată de Mircea Martin.

Redactor: Marian Bolea

Tehnoredactor: Nicoale Poantă

Design copertă: High Contrast

DTP copertă: Sunset Advertising

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BLOOM, HAROLD

Canonul occidental / Harold Bloom; trad.: Delia Ungureanu;
pref.: Mircea Martin. – București: Grupul Editorial Art, 2007

ISBN 978-973-124-097-8

I. Ungureanu, Delia (trad.)

II. Martin, Mircea (pref.)

82.09

GRUPUL EDITORIAL ART

C.P. 78, O.P. 32, Sector 1 – 012134, București

tel.: (021) 224.01.30; fax: (021) 224.32.87

Harold Bloom

The Western Canon

The Books and School of the Ages

© 1994 by Harold Bloom

© GRUPUL EDITORIAL ART, 2007, pentru prezenta ediție

- 4. SEP. 2007

O apologie agonică a canonului estetic (occidental)

„Mă simt foarte singur în zilele noastre încercând să apăr autonomia esteticului.”

PENTRU A ÎNȚELEGE MAI BINE contextul în care o carte precum aceasta, a lui Harold Bloom, despre *Canonul occidental*, a devenit posibilă și chiar necesară, ar trebui să ne întoarcem în urmă cu mai bine de treizeci de ani, când autori ca Foucault și Derrida „traduceau” în termenii unei noi epistemologii istorice și literare avântul contestatar al tineretului intelectual parizian. Caracterul opresiv al oricărei autorități științifice și culturale, precum și prejudecățile discriminatorii ale activității intelectuale curente erau puse în evidență cu pasiune și strălucire. Acestor „maestri de gândire” li s-au adăugat și alții, precum Lacan sau Roland Barthes, în condițiile în care stânga intelectuală occidentală, în ansamblul ei, acorda un credit sporit unui marxism înțeles ca un fel de „doctrină a doctrinelor”, pe care încerca în cel mai bun caz să o actualizeze, fără însă a o revizui esențial.

O asemenea atitudine decanonizatoare prin excelență s-a propagat pe diferite filiere și în mai multe direcții în campusurile universitare din Statele Unite unde a produs mai întâi *deconstrucționismul*, apoi *feminismul*, *multiculturalismul* etc. Indiferent de domeniile lor de activitate și de obiectivele specifice, toate aceste mișcări și grupări sunt anticanonice în spiritul lor și au și provocat o reacție în lanț împotriva ideii înseși de canonicitate, a criteriilor de selecție, a modului în care s-a constituit canonul occidental.

Atacul anticanonic concentric viza în primul rând *tradiția* însăși, ordinea ierarhică pe care ea o presupunea și o impunea, precum și criteriul acestei ierarhii – valoarea estetică. În fapt, se contesta omogenitatea acestei *tradiții* occidentale, se respingea *exclusivismul estetic* al selecției și, în genere, caracterul restrictiv, arbitrar și opresiv al autorității canonice. Cele mai numeroase și pasionate energii polemice le-a stârnit însă ideea de *centru* întruchipată de canon.

Paradoxul este că, până la apariția cărții lui Harold Bloom, toate aceste atacuri erau îndreptate contra unei cetăți mai degrabă imaginară: nimeni până la autorul nostru n-a intenționat să întocmească un corpus al operelor canonice ale Occidentului și să definească respectivul canon. Acesta este tangibil numai în versiunea lui curriculară, școlară și universitară și, nu întâmplător, de aici au pornit ostilitățile și tot aici noile orientări au cucerit cele dintâi poziții: *departamentele de studii culturale* din universități, cu politica lor inspirată, cu rare excepții, de un marxism incredibil de rudimentar. Tot în acest domeniu educațional s-au putut constata și primele efecte ale schimbării canonului. O carte precum *Criza spiritului american*¹ le constată cu îngrijorare.

Așa se face că, în 1994, când apărea prima ediție² a cărții sale, Harold Bloom nu-și propunea numai să apere canonul occidental, dar și să-l compună pentru prima dată sau, mai exact, să-l recompună astfel încât importanța, anvergura și coerența acestuia să fie evidente pentru toți cei ce îl neagă sau vor să-l „deschidă”. Ceea ce s-a clădit de-a lungul veacurilor și a fost consolidat prin anexiuni succesive prudente, exigente, nu poate fi dărâmat într-un an sau un deceniu, oricâtă patimă negatoare, demagogie populistă sau discreditare interesată s-ar investi într-o asemenea acțiune. De altfel, negația canonului precede, de regulă, printr-o „pregătire de artilerie”, „deschiderea” lui.

În opinia lui Bloom, operația însăși de „deschidere a canonului” este una „complet redundantă”, căci „nici unul din canoanele laice nu e închis vreodată”³. De ce, atunci, tot el ne spune că, în practica revizionistă, „extinderea canonului a însemnat distrugerea lui”? Explicația e simplă: „autorii predați acum în școli nu sunt în nici un caz scriitori dintre cei mai buni, care se întâmplă să fie și femei, africani, sud-americani sau asiatici, ci mai degrabă scriitori care nu au de oferit decât resentimente crescute ca parte integrantă a felului cum își înțeleg ei propria identitate”⁴. Intrăm astfel chiar în miezul problemei și al disputei canonice. Pentru că, dincolo de capetele de acuzare ale unuia sau altuia dintre contestatarii care urmăreau, de fapt, penetrarea canonului

¹ Allan Bloom, *The Closing of the American Mind*, 1987.

² Harold Bloom, *The Western Canon*, Harcourt Brace and Company, New York – San Diego – London, 1994.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

și dincoace de aspectele complexe pe care le invocă Bloom însuși în încercarea sa de a da seama despre consistența și dinamismul acestui canon, un lucru rămâne sigur: ceea ce se respinge dintr-o parte și se apără din cealaltă nu este altceva decât însăși *valoarea estetică* sau, mai exact, *criteriul valorii estetice*.

Luându-și precauțiile necesare, autorul nostru recunoaște „*imensele complexități și contradicții ce constituie esența canonului occidental*”, precum și faptul că acesta nu este o unitate și o structură stabilă⁵. Și, într-adevăr, e destul să ne gândim la aria largă de cuprindere și la durata lui – chiar dacă nu am măsura-o decât începând de la Shakespeare – spre a-i da imediat dreptate. Și, totuși, în ciuda bogăției, diversității și complexității, se manifestă aici un principiu de unitate sau cel puțin de coerență: acest canon a fost stabilit și întărit prin verificări succesive, având la bază criteriul estetic.

„Dar esteticul și agonalul sunt unul și același lucru” – afirmă cu justete Harold Bloom, disociindu-se ferm nu numai de inamicii săi așa zicând naturali, adică universitarii și jurnaliștii pe care îi numește generic și ironic „Școala Resentimentului”, ci și de „apărătorii de dreapta ai canonului”, care îl susțin pentru „presupusele (dar inexistentele) sale valori morale”. Atât idealismul dreptei, care proclamă o armonie morală (inadecvată), cât și idealismul stângii, care revendică o „armonie socială” clădită pe „repararea nedreptăților istorice” sunt considerate inacceptabile de către inventatorul „canonului occidental” tocmai pentru că amândouă „condamnă competiția în literatură ca și în viață”⁶. Iar o asemenea competiție e de presupus că nu poate avea alte repere decât cele de ordin valoric.

Revenind acum la întrebarea pusă inițial în legătură cu efectele „deschiderii” canonului, cred că este momentul să facem anumite precizări. Dacă, în principiu, nici un canon laic nu e „închis” vreodată, „deschiderea” lui e „complet redundantă”. Dar, în practică, adică de-a lungul istoriei literare, așa au stat – și stau –, cu adevărat, lucrurile în ce privește canonul occidental? Am motive să mă îndoiesc și voi reveni, prin urmare, asupra acestei probleme.

Tot în principiu, extinderea canonului (occidental) n-ar trebui să conducă la „distrugerea” lui: ar fi, din contră, proba că „deschiderea” lui este reală, deci

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

realizabilă. În practica propriu-zisă, adică în cultura americană a ultimelor decenii, ceea ce s-a petrecut a fost, într-adevăr, distrugerea canonului. Dar el a fost distrus nu pentru că n-a putut fi deschis, ci pentru că nu se dorea menținerea lui. O eventuală „deschidere”, o lărgire a listei canonice nu se putea face decât păstrând condițiile constitutive, acceptând drept criteriu fundamental valoarea estetică. „Resentimentarii” au înțeles însă foarte bine că respectivul canon trebuia mai întâi schimbat, înlocuit, pentru ca ei să poată intra în cuprinsul lui; cu alte cuvinte, ei au pătruns într-un alt canon decât acela a cărui deschidere o reclamau.

Argumentele lor erau îndreptate tocmai împotriva criteriului esențial constitutiv al canonului – valoarea estetică –, în care ei nu vedeau altceva decât „o mistificare în serviciul unei clase dominante”⁷, după cum alegerile de ordin artistic le considerau simple „măști pentru influențe sociale și politice”⁸. Întreaga dispută era astfel mutată din teritoriul estetic specific în câmpul ideologic și politic. Mai mult, actualizându-se tezele vechi ale lui Gramsci, referitoare la falsa independență a intelectualului în raport cu grupul social dominant, s-a ajuns chiar la aserțiunea conform căreia ceea ce se numește valoare estetică provine din lupta de clasă⁹.

Confruntat cu astfel de aserțiuni (prea bine cunoscute nouă, celor din Est), Harold Bloom e îndreptățit să exclame și să-i sfideze laolaltă pe neo-marxiștii de astăzi, fie că sunt multiculturaliști, neoistoriști sau feministe: „Ori există valori estetice, ori numai determinații ale rasei, clasei sociale sau sexului.”¹⁰ Refuzul de a recunoaște specificitatea domeniului artistic și impunerea înăuntrul lui a unor norme care își au originea și justificarea în alte domenii nu poate produce altceva decât o confuzie a valorilor. „Extinderea canonului” înseamnă, de fapt, pentru contestatari, extinderea principiului „corectitudinii politice” în literatură și în cultură. Ceea ce este sinonim cu a distruge „toate standardele intelectuale și estetice în domeniul umanist și al științelor sociale, în numele dreptății sociale”¹¹.

⁷ *Ibid.*, p. 419.

⁸ *Ibid.*, p. 423.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 419.

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

Or, pentru Harold Bloom, **canonul implică „standarde estetice și cognitive”¹²**, nu un „program de salvare socială”¹³. În concepția sa, „marea literatură se afirmă întotdeauna ca suficientă sieși față de cele mai valoroase cauze”¹⁴. Socialul nu pare a fi implicat nici în cauzele, nici în efectele artei: „Sinele individual este singura metodă și unicul standard pentru înțelegerea valorii estetice”¹⁵. „Esteticul este [...] o preocupare mai degrabă individuală decât societală”¹⁶. Etc.

Se întâmplă însă că, exasperat de confuziile provocate de adversarii săi, autorul nostru se lansează, la rândul lui, în absolutizări de sens contrar. Atenț să respingă intruziunea forțată a politicului în spațiul canonic, el **neagă orice funcție socială sau morală a operelor canonice și, implicit, a artei în genere**. „Cei mai mari scriitori ai Occidentului, scrie el, sunt subversivi față de toate valorile – atât ale noastre, cât și ale lor înșiși.”¹⁷ Ceea nu cred să însemne însă că eficiența lor educativă nu există, ci doar că se manifestă în moduri indirecte, ocolite, complexe. A o nega e ca și cum am confunda moralismul cu moralizarea. Literatura, în genere, cu atât mai mult marea literatură își creează cititori pe măsura complexității ei.

„Studiul literaturii, oricum va fi condus, nu va salva nici un individ și nu va îndrepta nici o societate. Shakespeare nu ne va face mai buni și nici mai răi, dar el ne poate învăța ca atunci când vorbim cu noi înșine să ne ascultăm ca pe niște necunoscuți. Astfel – continuă autorul – ne poate învăța cum să acceptăm schimbarea în noi și la ceilalți...”¹⁸ Dar a accepta, adică a înțelege, schimbarea „în noi și la ceilalți” nu reprezintă un spor de conștiință, o garanție de toleranță, un pas înainte într-o ordine morală și socială? Lectura e, fără îndoială, un act individual, dar efectele ei – oricât de îndepărtate – nu sunt exclusiv individuale. „Lectura autentică e o activitate solitară, spune mai departe Harold Bloom, și nu te învață să devii un mai bun cetățean.”¹⁹ Cred,

¹² *Ibid.*, p. 42.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 28–29.

¹⁹ *Ibid.*, p. 417.

dimpotrivă, că literatura te învață, printre altele, și să fii un bun cetățean – al unei țări sau al lumii întregi –, tocmai pentru că, invitându-te la reflecție și la dialog interior, îți întărește conștiința identității, dar o dezvoltă și pe aceea a alterității.

Shakespeare, adaugă autorul, ne învață să acceptăm „chiar și forma ultimă a schimbării”. Frazele capătă în continuare un aer solemn, memorabil, fără nici un efort de ordin retoric: „Hamlet este ambasadorul morții pentru noi, probabil unul dintre pușinii trimiși vreodată de către moarte, care nu ne minte în legătură cu inevitabila conexiune dintre noi și acel tărâm necunoscut.”²⁰ Fără îndoială că aici ieșim din social în existențial și metafizic, dar aceasta e încă una dintre funcțiile recunoscute ale literaturii (alături de aceea educativ-socială) și îndeosebi ale marii literaturi.

Harold Bloom își proiectează în continuare intuiția în teritoriul canonic, susținând că, „departe de a fi slujitorul clasei sociale dominante” (cum afirmă resentimentarii), **canonul este el însuși „mesagerul morții”**²¹. Intuiția rămâne și aici extrem de stimulatoră și sugestivă prin chiar calitatea de a fi traversat mai multe planuri de referință posibile, dar am impresia că, de această dată, nu se constituie decât într-un punct de opoziție cât mai îndepărtat de acela reprezentat de investirea social-politică. **Între aceste două limite, canonul funcționează, totuși, fără a fi nici „slujitorul clasei dominante”, nici „mesagerul morții”, fiind, dimpotrivă, aș fi tentat să spun, mesagerul vieții de după moarte, al nemuririi spre care tinde – și pe care o și atinge în punctele ei culminante – creația artistică.**

„O poezie, un roman sau o piesă bună de teatru – scrie Harold Bloom – adună în ele toate tulburările omenirii, printre care și teama de moarte, care în arta literară devine dorința de a aparține canonului, de a rămâne în memoria comună, socială.”²² Dar dacă această dorință, această anxietate despre care ni se spune că se confundă cu literarul însuși se împlinește prin intrarea în canon, iar aceasta e sinonimă cu fixarea în memoria colectivă, cum putem să negăm utilitatea socială a literaturii canonice?

Din însăși această **deschidere a canonului spre metafizic** deducem că

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 19.

exclusivismul estetic al profesorului american este, totuși, mai nuanțat decât l-a lăsat să pară polemica îndârjită purtată cu decanonizatorii. Nu asistăm în pledoaria lui, cum ne-am fi așteptat, nici la o supralicitare a principiului, prin excelență idiosincratic, al plăcerii. Dimpotrivă, în opoziție cu „anumiți parizieni“, el crede că „un text de valoare nu oferă plăcere, ci neplăcere sau o plăcere mai dificil de obținut decât cea oferită de un text facil“²³. Aluzia la Roland Barthes și la „plăcerea textului“ este străvezie. Dacă partea a doua a aserțiunii de mai sus a lui Bloom nu comportă discuții, prima parte, în care e vorba despre „neplăcerea textului“ (*high unpleasure*), are de ce să șocheze. Ne putem întreba care mai poate fi mobilul recitării unei cărți dacă plăcerea lipsește? Autorul însuși consideră pe bună dreptate *recitirea* drept un test canonic vechi și sigur și, mai mult, nu ezită să propună analogia erotică.

Apreciez curajul intelectual al lui Harold Bloom de a se pune singur în contradicție și de a afirma că există și neplăcere în lectura capodoperelor. Deși, în afară de invocarea dificultății, el nu ne spune în ce constă această neplăcere, un răspuns cred că l-am putea găsi în definiția pe care o dă ofertei canonice: „o bună folosire a propriei solitudini, acea solitudine a cărei formă finală este confruntarea individului cu propria condiție muritoare“²⁴. Oricât de mare ar fi puterea de transfigurare a textului – sau tocmai datorită acestei puteri – nu poate fi vorba de plăcere aici.

Tot în legătură cu lectura, autorul nostru mai aruncă o săgeată în direcția lui Barthes și a multor alora: „A citi fiind în slujba unei ideologii înseamnă, după părerea mea, a nu citi deloc“²⁵ – scrie el. Aici nu se înfruntă numai „Școala Resentimentului“ de acum, nici teoria angajării de la Gramsci la Sartre, ci mai ales acea doctrină difuză în rândurile intelectualității europene de stânga, impregnată puternic și în demersurile Noii Critici franceze, care l-a făcut și pe Roland Barthes să ceară oricărui interpret anunțarea prealabilă a „sistemului de lectură“²⁶, adică a ideologiei (inevitabile) în numele căreia vorbește.

Tocmai caracterul reductiv al oricărei interpretări literare călăuzite de o anumită ideologie îl supără pe Harold Bloom, cu atât mai mult dacă

²³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁶ Roland Barthes, *Despre Racine*, Editura Univers, București, 1969, p. 206.

aceasta se aplică scriitorilor canonici. El reacționează împotriva „diminuării pragmatice” și istoricizante a lui Shakespeare. Convingerea sa este că reducerea lui Shakespeare „la propriul context”, cum vor neoistoriștii, nu va îndrepta lumea, în schimb, va rata unicitatea creatorului și șansa noastră „de a ne cunoaște propriul sine, oricine am fi”²⁷.

Autorul nostru rămâne un adversar ferm al oricărei intruziuni ideologice în creația ori în receptarea literaturii, chiar dacă în paginile *Concluziei (sale) elegiace* admite că alegerea estetică poate fi considerată ea însăși o „ideologie” (cum n-au pregetat să susțină activiștii sociali de toate culorile) sau că formarea canonului este „un fenomen ambivalent”²⁸ (*a highly ambivalent phenomenon*), reflectând atât interese de clasă, cât și, bineînțeles, o „politică a spiritului”, adică interesele și anxietățile lumii scriitoricești.

Tot în paginile finale, Harold Bloom demontează convingător unul din miturile „idealiștilor postmarxiști” – „accesul universal la cultură” – cu întrebarea plină de bun-simț intelectual: „...dar cum se poate avea acces universal la *Paradisul pierdut* sau *Faust II*?” Răspunsul vine aproape de la sine: „Poezia bună, puternică, e prea dificilă, cognitiv și imaginativ, și nu poate fi citită în profunzime decât de câțiva din fiecare clasă socială, sex, rasă, etnie.”²⁹ Cum se poate lesne remarca, argumentația autorului iese uneori din cadrul *estetist*, dar niciodată din acela *elitist*.

O probă ultimă și peremptorie în legătură cu caracterul nefiresc, forțat, al intereselor de clasă, de sex, rasiale și naționale, date drept cauze ale marii literaturi, o constituie însăși neinvocarea lor în cazul celorlalte tradiții estetice, a artelor vizuale și mai cu seamă a muzicii. Sarcasmul profesorului lovește în plin când remarcă faptul incontestabil că „Stravinski nu se află în nici un pericol de a fi înlocuit de o muzică corectă din punct de vedere politic pentru companiile de balet ale lumii”³⁰.

*

Harold Bloom își ilustrează apologia canonului occidental cu douăzeci și șase de scriitori, aleși în funcție de următoarele criterii: caracterul lor

²⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁸ *Ibid.*, p. 423.

²⁹ *Ibid.*, p. 418.

³⁰ *Ibid.*, p. 424.

reprezentativ pentru **specificul național**, pe de o parte, sau pentru o anumită epocă, pe de altă parte, precum și **importanța lor în cadrul unui anumit gen literar**. Criterii valide, fără îndoială, dar care nu ne explică de ce Dante a fost preferat lui Petrarca, Montaigne lui Rabelais sau Tolstoi lui Dostoievski – spre a rămâne în cadrul unor alternative naționale. O altă întrebare vizează prezența lui Freud înăuntrul unui canon, totuși, literar, oricât de mare va fi fost – și a fost – influența lui asupra literaturii și a receptării acesteia.

Criticul face un pas mai departe și numește încă un criteriu al valorii aleșilor săi: **stranietatea**, o stranietate atât de puternică, încât fie ne apare ca ireductibilă, fie, dimpotrivă, ne convertește; o stranietate inasimilabilă într-un caz, asimilatoare într-altul: „Dante reprezintă cel mai important moment pentru primul tip, iar Shakespeare un exemplu covârșitor pentru al doilea...”³¹.

Dacă opere precum *Divina comedie*, *Paradisul pierdut*, *Faust* (Partea a II-a), *Hagi Murad*, *Peer Gynt*, *Ulise* și *Canto general* „au darul de a te face să te simți străin la tine acasă”, alte opere și, în primul rând, opera shakespeariană „ne fac să ne simțim acasă chiar dacă suntem afară, departe, printre străini”³². Efectele pentru cititor ale celor dintâi sunt înstrăinarea, dezaproprierea, scindarea, efectele celorlalte sunt apropierea, reintegrarea. Efecte, evidente, opuse, antagonice, dar, în egală măsură, **canonizante**, în concepția autorului nostru.

Mirările noastre nu se vor opri însă aici, întrucât iată cum descrie el întâlnirea cu operele canonice, preluând și dezvoltând o definiție pe care Walter Pater o dădea romantismului: „Când citești pentru prima oară vreuna dintre aceste opere din canon ai senzația întâlnirii cu ceva străin, mai curând o uimire nefirească, decât o împlinire a așteptărilor”³³.

Ne aflăm în fața unei definiții a canonului nu numai complexă, dar și, aș spune, perversă, în măsura în care introduce – în chiar miezul ei – un principiu de disoluție, adică de contradicție cel puțin aparentă. „Uimire nefirească”, „stranietate” și „canon” pot merge împreună? Canonul nu consfințește tocmai „împlinirea așteptărilor”? E vorba, se înțelege, de așteptările cititorilor pe care orice operă canonică le satisface din plin. Or, aici **opera canonică**

³¹ *Ibid.*, p. 8.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 6.

nu vine în întâmpinarea așteptărilor, ci le șochează, le contrariază prin imprezizibilul ei.

Canonul însuși nu mai apare ca un acord, oricât de dificil și complex, de provizoriu și fluctuant, în interiorul unui câmp literar anumit; elementul definitoriu îl constituie tocmai caracterul *neconvențional*, *factorul de surpriză*, *de contrarietate și perplexitate*. *Criteriul care îi unește pe cei canonizați e stranietaatea, adică diferența radicală.*

În raport cu ce instanță se stabilește această radicală diferență Harold Bloom nu ne spune, din păcate. E vorba de așteptările publicului larg, ale cititorului comun sau ale elitei înseși? Deducem din cele discutate până acum că este avută în vedere elita, singura căreia anumite opere canonice îi sunt accesibile. Diferența importantă dintre cititorul comun (noțiune ce ar trebui, la rândul ei, reconstruită sau deconstruită) și reprezentanții elitei constă în faptul că, în vreme ce primul nu își poate depăși așteptările, rămânând în cadrul lor și reacționând în consecință, ceilalți, *insiderii*, deținători ai unei disponibilități estetice mult mai mari, pot adopta mai multe atitudini, se pot mobiliza și reacționa diferit, își pot chiar intensifica plăcerea, lăsându-se o clipă contrariați. Să nu uităm ponderea, în astfel de cazuri, a criteriului *rarity* și nici sfidările snobismului.

În orice caz, efectul de stranietaate e în raport cu codurile disponibile ale receptorului: în acest domeniu de elecție, un cod face posibil un altul și așa mai departe; chiar dacă sunt tot mai speciale, aceste coduri nu se exclud unul pe celălalt, se tolerează și se susțin reciproc. Prin urmare, efectul de stranietaate e mult mai greu de obținut la *insideri*, a căror paletă receptivă e foarte largă, aptă să întâmpine o varietate de tipuri de opere: de fapt, numai în cazul lor un asemenea efect poate fi considerat ca pertinent, vrednic de a fi luat în seamă. În cazul publicului nepregătit, efectul de surpriză și chiar de stupeoare sunt firești, totul depinzând aici de gradul acestei contrarietăți sau stranietați, în funcție de care reacția va fi una de acceptare a operei sau de respingere a ei. În acest context, mi se pare că un „pseudoprecept” al lui G. Călinescu referitor la un aspect al avangardei poetice românești poate fi citat cu o anumită adecvare: „Așadar, spune criticul român, în orice operă mare, proporția între *conformism* și noutate trebuie să fie în favoarea celui dintâi”³⁴.

³⁴ G. Călinescu, *Principii de estetică*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1939, p. 28.

Nu aceasta este și părerea lui Harold Bloom, care nu doar canonizează straniețatea, cum am văzut, ci definește opera canonică (și implicit canonul însuși) în opoziție cu tradiția. „Aroma originalității, spune el, trebuie întotdeauna să persiste în aspectul inaugural al oricărei opere care câștigă, în mod incontestabil, lupta cu tradiția și se alătură canonului.”³⁵ Să conchidem afirmând că, pentru teoreticianul american, canonul se conturează în afara convenției și a tradiției și chiar împotriva lor.

Poziție paradoxală – cel puțin la prima vedere – în cazul cuiva care face din „anxietatea influențelor” un concept-cheie al viziunii sale istorice și estetice. De altfel, prima sa carte de răsunet a fost centrată tocmai pe acest subiect (*The Anxiety of Influence*) și, de-a lungul întregii sale cariere, Harold Bloom n-a încetat să mediteze asupra lui. Și în cartea de față el stabilește o relație între influență, anxietate și canon, de o intensitate cel puțin egală cu aceea stabilită între canon și originalitate sau straniețate. „O operă canonică puternică nu poate exista în afara procesului influențelor literare – proces greu de parcurs și de înțeles”³⁶, scrie el încă în *Prefață*.

În afara opoziției între canon și tradiție sau tradiție și influență, mai există în teoria bloomiană o întrebare implicită: cum e posibilă straniețatea, deci originalitatea radicală, în condițiile în care influențele sunt omniprezente și, la fel, anxietatea lor, indiferent de gradul de conștiință al autorilor? Răspunsul la această întrebare și la nedumeririle anterioare trebuie căutat în accepțiile speciale, în definițiile personale pe care autorul le dă aproape tuturor termenilor implicați în discuție.

Influența, de pildă, e departe de a fi considerat un termen tehnic, neutru, ca în istoria literară tradițională, și nici benefic și generos, ca în teoriile sociale recente. Bloom îl leagă de „adevărurile crude ale competiției și contaminării”. Anxietatea influenței apare din faptul că „o poezie, o piesă ori un roman sunt în mod necesar constrânse să ia naștere prin intermediul operelor anterioare”³⁷. Influența, ca și anxietatea ei, este, prin urmare, o fatalitate, nu o alegere: „Orice operă literară importantă este o lectură creativ-deviată și, prin urmare, o răstălmăcire a unui text precursor (sau a mai multora)”³⁸. Puțini

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

reuşesc să se sustragă influențelor și anxietății – Milton, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Freud, Joyce, printre alții –, dar nu și puterii inspiratoare a lui Shakespeare.

Harold Bloom are aici două intervenții memorabile și aproape enigmatice prin implicațiile lor problematice. El spune, la un moment dat, vorbind despre posteritatea shakespeariană: „Măreția recunoaște măreția și e umbrită de ea.”³⁹ Și, în altă parte: „Un scriitor canonic autentic poate sau nu să internalizeze anxietatea operei sale, dar asta «nu prea contează» – Însăși opera împlinită este anxietatea.”⁴⁰ În finalul cărții, el transferă anxietatea operei asupra canonului însuși: „Canonul este o anxietate împlinită, așa cum orice operă mare este împlinirea anxietății autorului ei.”⁴¹ De vreme ce un asemenea transfer este posibil, înseamnă că anxietatea autentică, aceea care contează și pe care o are, de fapt, în vedere criticul, nu este anxietatea autorului, ci a operei. E ceea ce afirmă, în altă parte, el însuși: „Anxietatea influenței nu este una față de paternitate (reală sau literară), ci una dezvoltată în și prin poezie, roman, piesă de teatru.”⁴²

Ca și influența, tradiția „nu e un simplu transfer sau un proces de transmisie benignă, ea este un conflict între vechile genii și aspirațiile prezente al căror scop este supraviețuirea literară sau includerea în canon”⁴³. De la „sentimentul activ al tradiției”, de la conceperea ei ca o „cucerire”, și nu ca o „moștenire” (T.S. Eliot *dixit*), iată-ne ajunși la înțelegerea tradiției ca o situație conflictuală, ca o înfruntare între trecut și prezent, ca o luptă pentru supremație, supraviețuire și... canonizare. Aceeași reprezentare agonială și contextuală ca în cazul influenței, dar nu și același mod de implicare în canon.

Dimpotrivă, canonul se constituie din ceea ce se opune tradiției. Depășirea tradiției; nu cucerirea ei – acesta este scopul urmărit de marii scriitori și, totodată, „cel mai puternic test al canonicității”⁴⁴. Milton, Chaucer, Spenser, precum și Shakespeare mai înainte sau Wordsworth după ei au reușit să-și facă loc în canon „înghiontind” („undging”) tradiția. Teoreticianul canonului nu se poate abține să arunce o întrebare retorică în direcția „resentimentarilor”:

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 423.

⁴² *Ibid.*, p. 11.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

„Întrebarea este dacă în prezent mai putem forța tradiția să ne facă loc «înghiontind-o» dinăuntru, și nu din afară, cum vor multiculturaliștii»⁴⁵.

Merită, cred, să ne oprim o clipă asupra caracterului *agresiv* („înghiontirea”) al înscrierii în tradiție, respectiv în canon – căci, de această dată, tradiție și canon coincid – în reprezentarea lui Harold Bloom. Comparația cu T.S. Eliot se mai impune o dată aproape de la sine. În timp ce teoreticianul „tradiției simultane” propunea imaginea pașnică a operei recent apărute, care, asemenea unei verigi noi, se adăuga lanțului tradițional, modificându-l cu o discretă eficiență, dar nu înainte de a se fi dovedit compatibilă cu tradiția în care se înscrie, teoreticianul „anxietății influenței” concepe o astfel de înscriere ca pe un act violent, ca pe o împotrivire față de tradiție, ca un viol mai degrabă decât ca pe o unire liber consimțită. La Eliot, cuvântul decisiv de acceptare și validare îl avea, totuși, tradiția; la Bloom, pătrunderea se realizează în forță, hotărâtoare fiind chiar straniețatea operei noi, măsurată, printre altele, și în raport cu lanțul tradițional existent: „În canon se poate pătrunde doar prin forță estetică, în principal constituită dintr-un amalgam de stăpânire a limbajului figurativ, originalitate, putere cognitivă, cunoaștere și exuberanță a dicțiunii”⁴⁶.

Să existe, prin urmare, două tipuri de tradiție la Harold Bloom, o tradiție canonică și una obișnuită, moștenită? Nu cred. Sunt mai degrabă înclinat să cred că, pentru el, **nu există tradiție decât în raport cu canonul**, respectiv cu operația de canonizare și decanonizare, nu există decât luptă continuă, tensiune, așteptare, anxietate, conflict; nimic din reprezentarea tradițională a tradiției nu persistă la el: sedimentarea în timp a valorilor, calmul lor, transmiterea lor pașnică.

E interesant să vedem cum se desfășoară, într-un asemenea context, procesul însuși al *canonizării*: „Cine l-a canonizat pe Milton?”⁴⁷, întreabă Harold Bloom, spre a răspunde îndată: „în primul rând, John Milton însuși”, dar recunoscând apoi și contribuția unor contemporani și urmași, poeți și critici. Însă rolul primordial îi aparține lui Milton, care, prin *agresivitatea programului său poetic*, a *subsumat tradiția*, ca și Shakespeare înaintea lui.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

„Orice originalitate literară puternică devine întotdeauna canonică”⁴⁸, spune Bloom, lăsându-ne să credem că înțelege canonizarea ca pe o autocanonizare, ceea ce nu înseamnă, desigur, o victorie obținută fără luptă.

Conceptul de *originalitate*, așa cum este el utilizat în cuprinsul acestei cărți, se cere, la rândul lui, redefinit. Mai întâi, e evident faptul că nu există nici o incompatibilitate între originalitate și influență, între literatura mare și influențe și nici între canon și influențe: „Contingența guvernează literatura [...] și contingența creată de canonul literar occidental se manifestă, în primul rând, ca o anxietate a influenței”, care formează și deformează „fiecare scriere nouă ce aspiră la nemurire”. Mai mult, am putea spune că uneori *anxietatea* însăși funcționează ca *influență*: „Literatura mare, aceea agonală, indiferent dacă vrea sau nu, nu poate fi separată de anxietățile față de operele ce au prioritate sau autoritate asupra sa”⁴⁹.

În accepția pe care i-o dă Bloom, *originalitatea* e departe de a fi una absolută, chiar dacă nu putem face abstracție de prezența unui concept înrudit, mai radical – e vorba de *stranietate*. Așa cum o apreciază el, „marea literatură ține întotdeauna de rescriere sau revizionism și se întemeiază pe o lectură care face loc sinelui sau acționează astfel încât să redeschidă vechi opere în fața noilor noastre suferințe”. „Originalul nu e original, adaugă teoreticianul, invocându-l pe Emerson, (dar) inovatorul știe *cum* să împrumute.”⁵⁰ Avem, cum se vede prea bine, de a face cu un concept moderat, deloc romantic, de originalitate, o *originalitate* „ce trebuie să se îmbine cu moștenirea și cu anxietatea influenței”⁵¹.

Anxietatea influenței se află chiar în centrul canonului (alături de Shakespeare!), de vreme ce ea „ciutește (*cripples*) talentele mai slabe, dar stimulează geniul canonic”. Încrângătura de influențe pe care o descoperă în continuare Harold Bloom arată cât de inspiratoare a putut fi o operă sau un scriitor anumit, dar și cât de exact și, în același timp, de imaginativ poate fi interpretul însuși: „Ceea ce-i unește pe cei mai vibranți romancieri americani ai Epocii Haotice – Hemingway, Fitzgerald și Faulkner – este influența

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

lui Joseph Conrad, pe care fiecare o temperează însă cu multă abilitate, combinând-o cu cea a unui precursor american – Mark Twain pentru Hemingway, Henry James pentru Fitzgerald, Herman Melville pentru Faulkner⁵².

De fapt, influența e concepută de Harold Bloom ca *intertextualitate activă* într-un sens, *anxioasă* (dar nu mai puțin activă) în alt sens: acțiunea ei se desfășoară în vecinătate temporală sau la distanță, înăuntrul aceleiași limbi sau dincolo de frontierele lingvistice. Ea ne apare ca *un mod al propagării canonice*. Încă o dată, relația între ceea ce în comparatismul tradițional se numește *emițător* și *receptor* nu este una controlată de o psihologie a intenției: „Scriitorii puternici nu-și aleg precursorii dintâi; ei sunt aleși de aceștia din urmă...”. Dar, continuă Bloom, într-un tur de frază și de forță, „tot ei au subtilitatea de a-i transforma pe înaintași într-un fel de ființe compozite și, deci, parțial imaginare”⁵³.

Să recunoaștem că nimeni nu a sesizat până acum cu atâta sagacitate mecanismul complex al influenței literare, mănunchiul de forțe care intră în joc: forța de iradiere a textului canonic, anxietatea succesorului și mai ales aceea a operei sale, talentul creator care modifică uneori până la nerecunoaștere obiectul fascinației și anxietății sale.

Vorbind despre „marele roman de familie al scriitorilor care se influențează unii pe alții”⁵⁴, Harold Bloom nu ezită să definească în trecere influența ca „producătoare de canon”⁵⁵. E adevărat, că o face într-un context care opune, încă o dată, relațiile de influență, „producătoare de canon”, considerațiilor socio-politice, deloc decisive în câmpul artistic. Exemplul pe care-l oferă este acela al lui Hart Crane, care „a respins viziunea lui Eliot, dar nu a putut rezista idiomului său”. Concluzia criticului merită o atenție deosebită: „Marile stiluri sunt de ajuns pentru canonicitate fiindcă au o mare putere de contaminare și aceasta constituie un test pragmatic al formării canonului”⁵⁶.

Mă tem că nu pot fi de acord cu nici una din afirmațiile lui Harold Bloom prezente în faza de mai sus. Ce înseamnă „stil mare” putem cel mult să

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ *Ibid.*, pp. 13–14.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 423.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 420.

⁵⁶ *Idem.*

deducem din ilustrarea lui cu poezia lui Eliot, care, presupun, nu se confundă totuși cu „stilul mare”. Cum asigură stilul mare în sine accesul la canonicitate – iată ceva cât se poate de discutabil. Că acest stil poate exercita „o mare putere de contaminare” mi se pare acceptabil, dar că **această putere de contaminare ar constitui un test al canonicității iarăși mă îndoiesc**. „Dacă au apărut deja unul sau mai mulți poeți sub influența lui, Stevens este confirmat”⁵⁷ – consideră autorul nostru. **Cred, în ceea ce mă privește, că statutul canonic al lui Wallace Stevens este asigurat de opera sa, indiferent de influența pe care a exercitat-o**. Nu putem face din productivitatea unui anumit autor un criteriu al valorii și nici al canonicității sale. **Cele mai multe opere canonice sunt influente, e adevărat, dar asta nu înseamnă că acelea izolate, singulare, nu au drept de intrare în canon sau că trebuie să li se rezerve un statut canonic inferior**. Pe de altă parte, există în istoria literaturilor destui autori productivi, însă departe de a fi fost canonizabili. Mă gândesc, de pildă, la un Maurice Rollinat, liderul poezilor „satanici”, cu ecouri în literatura franceză, dar și în cea românească, unde a influențat (era să zic „a produs”!) poeți mult mai importanți decât el, precum Macedonski și Bacovia.

Harold Bloom își reia însă punctul de vedere și în *Concluzia elegiacă*, insistând nu numai asupra *selecției în sens invers* a succesorului de către predecesor, dar și asupra rolului canonizator pe care influențabilul succesori îl joacă în legătură cu modelul său: „Poezia lui Wallace Stevens și cea a lui Elizabeth Bishop și-au ales urmașii în persoana lui Ashbery sau a lui Merwill, la fel cum poezia lui Emily Dickinson îi selectase pe Stevens și Bishop. Opera cea mai bună a lui Pynchon ar putea fi legată de cea a lui S.J. Perelman sau a lui Nathanael West, dar potențialul canonic al *Strigării lotului 49* depinde mai mult de sentimentul misterios că ar fi luat ca model *Miss Lonelyhearts*”⁵⁸.

Înainte de a servi drept „potențial canonic”, desigur că influența se constituie ca un indiciu de continuitate literară. Interesul lui Harold Bloom pare să se îndrepte cu prioritate asupra *liantului canonic* reprezentat de *influențe* și de *anxietăți*: „**Scriitorii, artiștii, compozitorii înșiși determină canonul, făcând legătura** (sublinierea mea) **dintre marii înaintași și marii urmași**”⁵⁹. Tot astfel

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 418.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 419.

explică el și faptul că Milton, „mai mult decât cei mai mari poeți englezi – Shakespeare și Chaucer – este figura centrală în istoria canonului poetic anglo-american”. La fel, scriitorul cel mai important în istoria timpurie a întregului canon occidental nu este unul dintre cei mai mari poeți – Homer, Dante, Chaucer sau Shakespeare –, ci Virgiliu, *marea legătură* (*the great link*) dintre poezia perioadei elenistice (Callimachus) și tradiția epică europeană (Dante, Tasso, Spenser, Milton)⁶⁰.

Problema *valorii estetice* trece, cumva, în planul secund, odată polemica împotriva „resentimentarilor” încheiată. „Sentimentul misterios” al *influenței exercitate de către un scriitor asupra altuia* i se pare mai important criticului nostru pentru *înscrierea acestuia în canon decât valoarea intrinsecă a operei sale*. *Influența*, chiar și „misterioasă”, pare mai sigură, mai palpabilă decât *valoarea însăși*. Menținerea continuității esteticului se realizează prin perpetuarea influențelor de la un scriitor mare la un alt scriitor mare. Totul se petrece ca și cum actul de a influența și de a fi influențat nu s-ar putea produce decât între mari scriitori și, implicit, înăuntrul canonului. Așadar, cu cât mai influent, cu atât mai canonic. Dar am putea, oare, susține și următoarea versiune: cu cât mai influențabil (fie și de către un mare scriitor) cu atât mai canonic?

Accentul pus asupra *influenței* în dauna *valorii* (nu, nicidecum, în disprețul valorii!) se datorează mai mult ca sigur părerii lui Bloom că „valoarea estetică nu poate fi împărtășită” și că, prin urmare, „a polemiza în numele ei este întotdeauna o greșeală”⁶¹. Afirmția de mai sus este, desigur, în intenția autorului, un scut împotriva atacurilor celor lipsiți de competență estetică, dar, la rigoare, ea poate fi folosită chiar împotriva actului său canonizator. Căci, problematizând influența în locul valorii, cu argumentul (îndreptătit până la un punct) că aceasta din urmă „nu poate fi împărtășită”, gestul canonizator riscă să devină căutarea de asemănări și afinități și mai puțin *judecată estetică*.

Nu întâmplător, rolul pe care Bloom îl atribuie criticilor în constituirea canonului nu este câtuși de puțin decisiv: „... (ei) nu fac decât să ratifice ade-vărata operă de canonizare, perpetuată de continua concurență dintre trecut și prezent”. Nici măcar *criticii mari*, „foarte rari” (*the very rare, strong critics*),

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Ibid.*, p. 17

„nu modifică și nu extind canonul, chiar dacă încearcă asta”⁶². În reprezentarea mea, criticii mari, „foarte rari”, e adevărat, intervin cu o anume eficacitate în facerea și desfacerea unui canon literar. E destul să ne gândim la rolul Doctorului Johnson în formarea canonului englez, la Sainte-Beuve sau, în secolul XX, la Benedetto Croce. Lectura și relectura criticilor importanți, selectivă, eliminatorie, invalidantă sau, dimpotrivă, confirmatoare, are efecte incontestabile în spațiul canonic.

Dar Harold Bloom ține să dea întâietate scriitorilor, artiștilor, celor cu adevărat creatori. El crede în puterea de creație, de inaugurare a artei adevărate. Tot ce ne spune el despre „idiosincrazia” shakespeariană este memorabil: „el (Shakespeare) este mereu înaintea ta, conceptual și imagistic, oriunde ai fi. Te face să te simți anacronic pentru că te conține, nu ți se subsumează niciodată...”⁶³. Miracolul universalității shakespeariene constă tocmai în imposibilitatea reducăției sale istorice, sociologice, teologice, psihologice, morale. Dar apoteoză o atinge exegetul atunci când ne vorbește în trecere, fără să mai simtă nevoia unei argumentări, despre Shakespeare și puținii săi egali, care „ne-au inventat până la urmă pe toți”⁶⁴.

Mi se pare însă demn de a fi relevat încă un pasaj din *Introducerea* sa teoretică, acela în care consider că modelează efectul oricărei opere majore asupra oricărei doctrine estetice. Pe Shakespeare, spune el, „nu-l poți desluși printr-o nouă doctrină – fie ea marxismul, freudismul sau scepticismul lingvistic demanian”. Nu doctrina va desluși opera, ci, invers, opera va desluși doctrina, „nu prin prefigurare, ci prin postfigurare”. Nu doctrina va „citi” textul, reducându-l inevitabil, ci textul shakespearian va „dezlega” doctrina, care se va reformula în funcție de „rezistențele lui”: „Tot ce e important din Freud există deja la Shakespeare și cu o critică elocventă a freudismului pe deasupra”⁶⁵.

Sau următoarea frază cu privire la grila marxistă aplicată lui Shakespeare: „*Coriolan* îl poate explica mult mai bine pe Marx din *18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte* decât ar putea orice lectură marxistă să-l explice pe *Coriolan*”⁶⁶.

⁶² *Ibid.*, p. 418.

⁶³ *Ibid.*, pp. 23–24.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁶ *Idem*.

Să recunoaștem că o asemenea frază ne-ar fi „prins” foarte bine aici, în România, înainte de '89. Dar nici astăzi nu cred că și-a pierdut actualitatea.

*

O discuție asupra materiei analitice a acestei cărți, adică asupra ipotezelor interpretative emise de marele cititor care este Harold Bloom în cazul fiecăruia dintre cei 26 de scriitori prezenți în sumar, ar fi ispititoare și ar fi putut fi pasionantă. Ar fi riscat să înmulțească însă numărul acestor pagini introductive până la inacceptabil. Mă văd, prin urmare, nevoit să renunț și să mă limitez la un succint comentariu referitor doar la **Apendicele conținând lista canonică propusă de autor; mai exact, la titlurile operelor care compun „canonul occidental” în versiunea sa „inevitabil subiectivă”, cum singur recunoaște**. Orice asemenea listă nu are cum să nu fie discutabilă, mai cu seamă în partea care acoperă secolul XX sau perioada „haotică”. Harold Bloom însuși nu ne-o livrează decât sub rezerva caracterului ei profetic asumat. Fără îndoială că nici restul listei – dar în mod deosebit această parte modernă și contemporană – nu trebuie citit *ad litteram* și nici, cu atât mai puțin, fetișizat.

Nu mă voi opri, prin urmare, la nimic din ceea ce reprezintă gustul firesc al profesorului american, nu voi remarca absența unui nume sau a altuia; ceea ce mi se pare important, indispensabil de semnalat este însă o lacună simptomatică nu numai pentru o alegere personală, dar pentru o mentalitate mai largă. Despre ce este vorba?

Despre **absența totală a Europei de Est (cu excepția Rusiei)** din clasamentul întocmit de Harold Bloom **pentru epoca „democratică”,** adică pentru literatura secolului al XIX-lea: nume ca Miczkiewicz, Petöfi, Sevcenko, Eminescu nu sunt considerate demne să figureze, romantismele est-europene parcă nici n-ar fi existat. Reactualizarea tardivă a listei canonice suprimă pur și simplu contribuția literară a Europei de Est, o face mai puțin vizibilă decât a fost în realitatea istorică.

Mai aproape, în secolul nostru, marea pată albă care separa Occidentul european de literatura rusă, singura recunoscută de Bloom, începe să se spargă prin apariția unor nume de țări a căror activitate literară este, în sfârșit, recunoscută. Acestea sunt Cehia (cu cinci nume de scriitori), Polonia (cu șase), Ungaria (cu trei) și Serbia împreună cu Croația, cărora le sunt atribuiți în devălmășie: Ivo Andrici, scriitor sârb din Bosnia, Vasko Popa, scriitor sârb

de origine română, Danilo Kiș, scriitor sârb de origine maghiaro-evreiască. Și atât. România, Bulgaria, Ucraina, țările baltice etc. nu există – literar vorbind – nici în secolul XX. Cel puțin din locul din care privește Harold Bloom. Și ceea ce este de-a dreptul stupefiant: nu există nicăieri nici o explicație, nici o paranteză, nici o notă de subsol măcar în care să se facă unele delimitări, să se ia anumite – minime – precauții, nu suntem lăsați să bănuim nici măcar o rezervă mentală!

Ce să facem în această situație: să reproșăm – nostalgic și utopic în același timp – lui Harold Bloom că există încă destui scriitori „bărbați, albi și morți” – și, în plus, talentați – pe care lista lui îi trece cu vederea? Autorii est europeni sunt discriminați fără să se poată măcar invoca *exterioritatea* criteriilor, cum se întâmplă în cazul celor afro-americani, chicano etc. Deși au cultivat consecvent canonul occidental, deși au servit și servesc – cel puțin din punct de vedere teoretic – drept bază de selecție pentru acest canon, ei nu au fost – și par să nu fie în continuare – pur și simplu luați în seamă. Nedreptatea ce li se face este enormă. Teritoriul pe care îl subîntind sumarul cărții și, mai ales, catalogul canonic de la finele ei include și cultura română și cea bulgară, ucraineană, baltică, dar autorul le ignoră cu nonșalanța pe care i-o dă însăși erudiția sa. Întristător paradox!

Fără îndoială, „nimeni – nici măcar Harold Bloom –, oricât de împătimit de lectură, nu are timp să citească totul” și nici n-ar avea cum în condițiile unei competențe lingvistice fatalmente mărginite. Dar, atunci, asemenea limite se cer cu onestitate recunoscute. Nimeni nu pretinde, într-un asemenea context universalizant, preluarea, transcrierea fiecărui canon literar național, dar să pomeniști câțiva autori serbo-croați (în realitate, sârbi) și să „sari” pur și simplu peste cei bulgari (nu mai vorbesc despre albanezi, care au dat cel puțin un scriitor de notorietate și de valoare – Ismail Kadare) direct la greci este o formă de ușurătate, dacă nu de suficiență intelectuală.

Să nu se fi întrebat intelectualul de anvergură care este Harold Bloom ce se întâmplă în spațiul cultural și lingvistic (admit, inaccesibil) care i-a dat, totuși, pe lângă Enescu și Brâncuși, pe Mircea Eliade, Emil Cioran și Eugène Ionesco – ultimul citat, totuși, în palmaresul francez? Dacă nici măcar acești autori de primă mână, care și-au câștigat o reputație mai mult decât europeană, nu își găsesc loc pe lista lui Bloom și n-au izbutit să îndrepte privirile acestuia spre cultura ai cărei exponenți sunt, fie și parțial, atunci ce ecouri

internaționale să mai așteptăm de la marii și greu traductibili noștri poeți moderni (Bacovia, Arghezi, Ion Barbu etc.), cărora am fi fost mulțumiți să li se atribuie acum, la sfârșitul secolului, fi și un rol „muzeal“! Nimeni nu-l acuză pe Harold Bloom că nu citește românește, dar mă întreb cine îl poate scuza că se comportă ca și cum limba română n-ar fi produs nici o operă memorabilă și, încă mai grav, ca și cum n-ar fi fost folosită de nici o literatură!

Încercarea de a explica lacunele de pe harta sa canonică l-ar fi adus, probabil, pe autor în situația de a preciza și nuanța concepția despre canonul occidental și despre condițiile reformulării sale în secolul XX. Această concepție ar fi putut deveni mai flexibilă în sensul unei deschideri către culturile mici din Estul Europei (dar nu numai), care au adoptat canonul occidental, dar nu s-au putut afirma dincolo de frontierele lor lingvistice din, în primul rând, motive social-politice, nu literar-artistice. Conjunctura recurent nefavorabilă – și nu absența valorilor – a îngreunat și adesea chiar a împiedicat accesul la o reputație internațională. O asemenea „deschidere a canonului“ n-ar fi fost una forțată și exterioară, forțată din exterior, ci, dimpotrivă, interioară, firească. Ar fi fost, în același timp, o cale de descentrare a canonului, nu în sensul diminuării ori renunțării la valorile esențiale care l-au constituit – în primul rând valoarea estetică –, ci în acela al atenuării unor relații nonliterare de putere, al unei reechilibrări necesare. În acest fel, canonul occidental ar fi putut deveni cu adevărat *canonul euro-atlantic*.

Căci, dacă nu se poate ignora cultura și istoria a jumătate din populația Statelor Unite (cum pretind „resentimentarii“), nu se poate trece cu vederea nici peste cultura și literatura Europei de Est: acesta ar fi argumentul social-politic și moral. Dar există și argumentul *estetic*, mult mai potrivit și mai puternic, în măsura în care scriitorii din această parte a lumii s-au așezat, de bunăvoie și de multă vreme, sub jurisdicția lui. Principiul excelenței artistice a fost apărut aici și în condițiile grele ale dictaturii ideologice comuniste.

Firește, simpla adoptare și conformare la canonul occidental nu atrage după sine includerea în cuprinsul lui. Dar impune *inclusiunea în concursul de valori* din ale cărui confruntări inerente, comparații și selecții succesive se constituie respectivul canon. Nu toți cei care scriu mizând pe originalitate, straniețate, excelență estetică sunt mențiți să intre în canon: ierarhizarea estetică e crudă și trebuie acceptată fără resentimente. Nu refuzăm, prin urmare, ierarhia artistică, nici criteriile ei. Ceea ce refuzăm este desconsiderarea fără examen.

Sunt întrunite, dacă nu toate condițiile, măcar cele absolut necesare, pentru ca acest examen să se desfășoare normal și să ajungă la rezultate corecte, echitabile, echitabile în ordine estetică, firește, nu într-o ordine reprezentativă, călăuzită de alte criterii? **Printre reperele pe care Bloom le enumeră, circumstanțind astfel calitatea estetică, excelența artistică, sunt următoarele: „acuitate cognitivă, forță lingvistică și putere de invenție”.** Opera unui poet și gânditor ca **Lucian Blaga** nu îndeplinește, oare, aceste criterii? Desigur, cei care ar putea să depună mărturie într-o eventuală instanță de o asemenea factură ar fi puțini la număr. Cititorii de literatură română sunt rari în afara frontierelor lingvistice ale românității. Traducerile în limbi de circulație sunt puține și nu neapărat reușite. Circumstanțe atenuante pentru „judecători” există. „Sentința” actuală nu este însă mai puțin dezamăgitoare și contrariană, pentru că nu se ignoră un poet, ci o întreagă literatură, o identitate creatoare colectivă. A lua în considerare producția literară a tuturor popoarelor din Europa nu reprezintă un act de corectitudine politică și de *deprofesionalizare estetică*. Dimpotrivă, a nu lua în seamă aceste creații este o probă de incorectitudine estetică.

Chiar dacă se situează, într-un fel, la periferia suprafeței de cuprindere și de acțiune a canonului occidental, **România a adoptat**, la rândul ei, **acest canon**, și-a cultivat elitele în spiritul lui și a propus creații cu nimic mai puțin canonizabile decât ale altor națiuni mai puternice sau mai bine situate din punct de vedere geografic. Dacă s-a produs cu adevărat o nedreptate canonică în acest secol, aceasta a fost făcută literaturilor mici din Europa, nu numai celei românești sau bulgărești, dar și celei finlandeze sau (chiar) olandeze (care nu au, nici ele, reprezentanți pe lista lui Bloom).

Concluzia pe care mă abțin s-o trag – din respect pentru autorul acestei splendide cărți și pentru impresionanta sa operă – este că ar exista *literaturi* (și, implicit, din păcate) *națiuni canonice* (sau canonizabile) și literaturi și/sau națiuni *necanonice* și/sau necanonizabile. Pentru că, altfel, e de neexplicat și de neînțeles ignorarea unor întregi spații de cultură care nu sunt nici măcar pomenite, necum analizate.

Sunt cu toată convingerea alături de **Harold Bloom** în apărarea canonului occidental, așa cum îl închipuie el, **axat pe valoarea estetică, pe excelența artistică, pe „stranietate”** ca indiciu al forței și diferenței calitative, împotriva imixtiunilor ideologice, sociale, rasiale, sexuale etc. Totuși, întrebarea mea

este dacă, într-adevăr, bătlia pentru intrarea în canon s-a desfășurat întotdeauna și se desfășoară în continuare „numai și numai pe teren estetic“. Este, apoi, vorba de un concurs, într-adevăr, *deschis*, adică unul în care sunt acordate șanse egale fiecărui participant?

„Originalitatea autentică devine întotdeauna canonică“, spune Bloom și are, fără îndoială, dreptate în ce-l privește pe Shakespeare sau pe oricare alt mare autor dintr-o mare literatură. Dar dacă acest mare autor aparține unei literaturi mici? Atunci recunoașterea, validarea lui se oprește, de obicei, la nivelul canonului literar național, pe care nu-l depășește decât prin excepție (Ibsen și Hamsun pentru Norvegia, Strindberg pentru Suedia). Profesorul Bloom nu-și pune, din păcate, problema accesului – nu la canonul occidental, ci la concursul de valori pe care acesta se întemeiază – al autorilor proveniți din literaturile mici; nu e dispus să ia în considerație dificultățile actului însuși al traducerii, „restul“ intraductibil ș.a.m.d.

Căci este o diferență importantă, esențială între poziția noilor претенденти la canon din Statele Unite și aceea a reprezentanților țărilor mici din Europa. În vreme ce literatura celor dintâi e scrisă în *engleză*, putând, prin urmare, intra în concurs fără un alt efort decât acela al creației propriu-zise, operele celorlalți, scrise într-o limbă „mică“, nefrecventată, necirculată, necesită eforturi complexe menite să provoace mai întâi traducerea, să le stimuleze și să le promoveze, urmând ca abia prin *intermediul* lor să poată spera la o recunoaștere, de cele mai multe ori tardivă. Fără acest „tribut“ plătit limbilor „mari“ – și, implicit, literaturilor „mari“ – aceste opere mici nu au cum să intre în concursul de valori. Ele au fost, de fapt, desconsiderate nu pentru că n-au avut valoare, ci, pur și simplu, pentru că această valoare n-a putut fi apreciată, măsurată. Problema literaturilor „mici“ din Europa nu este atât o problemă de „energii sociale“, nici de „arhive“ foucauldienne, cât de valori artistice rămase neomologate și nefructificate.

Lupta pentru intrarea în canon este o luptă între indivizi, e adevărat, dar, în cazul unui canon ce transcende frontierele naționale, aceștia devin *indivizi exponențiali*, purtători ai unei limbi de circulație, având în spate popoare mari și tradiții din toate punctele de vedere expansioniste. Privind sumarul cărții lui Bloom și catalogul său canonic, nu putem îndepărta impresia că ele sunt deschise cu o vădită generozitate reprezentanților marilor limbi și marilor popoare. Este, probabil, în firea lucrurilor să se întâmple astfel. Nu-i mai puțin

adevărat că ne-am fi așteptat ca idiosincraziile unui intelectual de talia lui Harold Bloom să funcționeze altfel.

Care ar putea fi „politica” scriitorilor români de astăzi în condițiile în care efortul creator al predecesorilor lor n-a fost, în genere, validat, legitimat? Disputa canonică inițiată în Statele Unite amenință să producă – dacă se va extinde și în Europa – o situație paradoxală: înainte chiar de a fi reușit să ne impunem în cadrul sistemului literar pe care l-am practicat cu convingere și adeseori cu succes, riscăm să fim dați la o parte pentru că sistemul însuși tinde să fie înlăturat. Scriitorii români, care n-au izbutit să fie recunoscuți ca Bărbați, Europeni și Albi, vor fi de-acum înainte respinși tocmai pentru că sunt Bărbați, Europeni și Albi! Am putea încerca să împingem în față puternicul detașament de poetese de care dispunem, dar poezia feminină din România e remarcabilă nu pentru că e feminină (și, într-un fel sau altul, resentimentară), ci pentru că e... poezie. Chiar și temele ei predilecte nu sunt decât rareori specifice.

Și apoi cum să ne raliem unui atac care urmărește să impună, de fapt, un alt canon decât acela în care ne-am format și în care continuăm să credem? Spre deosebire de promotorii – americani sau nu – ai noului canon puternic politizat, noi avem tristul privilegiu de a fi trecut printr-o asemenea experiență; știm ce înseamnă marxismul în acțiunile lui culturale instituționalizate, cunoaștem mai ales efectele distructive ale leninismului în cultură. Suntem, prin urmare, în măsură să declinăm liniștiți o asemenea ofertă; vom cultiva în continuare exigența estetică, în speranța că, la un moment dat, cenzura prin neatenție a Occidentului canonic va înceta, iar identitatea noastră creatoare va fi, în sfârșit, recunoscută. La urma urmei, pentru lipsa noastră de vizibilitate actuală suntem chiar *noi* principalii vinovați.

Mircea Martin

Prefață și preludiu

ACEASTĂ CARTE STUDIAZĂ, cu o anumită nostalgie inerentă, douăzeci și șase de autori, încercând să singularizeze acele trăsături care i-au făcut să devină scriitori canonici – adică influenți în cultura noastră. „Valoarea estetică” este uneori considerată mai mult o sugestie kantiană decât o realitate, dar experiența mea, de-a lungul unei vieți de lectură, nu mi-a dovedit aceasta. În ciuda acestui fapt, ordinea a început să se destrame, centrul nu se mai poate menține și pura anarhie este pe cale să pună stăpânire pe ceea ce se numea înainte „lumea erudită”. Aceste așa-zise războaie culturale nu prea mă interesează însă; opinia mea privind aceste polemici va fi amintită doar în primul și în ultimul capitol. Acum aş vrea doar să explic modul de organizare a cărții și să motivez alegerea celor douăzeci și șase, din sutele de autori care intrau în ceea ce era odată considerat „canonul occidental”.

Giambattista Vico, în *Știința nouă*, postula existența unui ciclu ternar, cuprinzând etapele: teocratică, aristocratică și democratică, urmat de o perioadă de haos, din care, în cele din urmă, ia naștere o nouă epocă teocratică. Alegând să înțeleagă teoria lui Vico la limita dintre glumă și adevăr, Joyce folosește cu larghețe aceeași clasificare în structura romanului *Veghea lui Finnegan*. L-am urmat și eu în această „veghe” a *Veghei*, însă am lăsat deoparte literatura din perioada teocratică. Demersul meu istoric începe cu Dante și se termină cu Samuel Beckett, fără a respecta cu strictețe ordinea cronologică. Astfel, la începutul perioadei aristocratice se află Shakespeare, pentru că el este figura centrală a canonului occidental, și, în consecință, l-am studiat în relație cu aproape toți ceilalți, de la Chaucer și Montaigne, care l-au influențat, la mulți dintre cei pe care, la rândul lui, i-a influențat: Milton, Samuel Johnson, Goethe, Ibsen, Joyce și Beckett, de exemplu, și până la cei ce au încercat să-l respingă: Tolstoi, în special, și apoi Freud, care l-a

acceptat, dar a rămas la convingerea că nu „bărbatul din Stratford“, ci contele de Oxford este autorul operei.

Autorii menționați nu au fost aleși la întâmplare, cum s-ar putea crede la prima vedere. Ei au fost selectați atât pe criteriul valoric, cât și pe cel al naturii lor reprezentative, pentru că se poate scrie o carte despre douăzeci și șase de scriitori, dar nu și despre patru sute. Sigur că sunt amintiți, începând cu Dante, majoritatea marilor scriitori occidentali: Chaucer, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tolstoi, Joyce și Proust. Dar unde sunt Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spencer, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Pușkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoievski, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Cehov, Yeats, D.H. Lawrence și mulți alții? Am încercat să configurez **canonul național prin figurile care au schimbat paradigme: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Dickens în Anglia, Montaigne și Molière în Franța, Dante în Italia, Cervantes în Spania, Tolstoi în Rusia, Goethe în Germania, Borges și Neruda în America Latină, Whitman și Dickinson în Statele Unite. Există, de asemenea, o trecere în revistă a marilor dramaturgi: Shakespeare, Molière, Ibsen și Beckett, ca și a marilor romancieri: Austen, Dickens, George Eliot, Tolstoi, Proust, Joyce și Woolf. Samuel Johnson este evocat în prezentul studiu drept cel mai mare dintre criticii occidentali – ar fi greu să-i găsim rivalul.**

Vico nu a afirmat categoric necesitatea unei perioade de haos înainte de *ricorso* sau revenirea unei a doua perioade teocratice; dar secolul nostru, pretinzând a continua perioada democratică, **poate fi cel mai bine caracterizat prin cuvântul „haotic“.** Scriitorii reprezentativi sunt acum Freud, Proust, Joyce, Kafka. Ei sunt personificarea spiritului literar al epocii, oricare ar fi el. Freud se considera om de știință, dar el rezistă doar ca eseist, ca și Montaigne sau Emerson, nu ca fondator al unei terapii deja discreditate (sau sublimite) ca încă un episod din lunga istorie a șamanismului. **Aș fi vrut să acord mai mult spațiu aici poeziilor moderni, ca Neruda și Pessoa, dar nici un poet al secolului nostru nu a egalat experiența unor romane ca În căutarea timpului pierdut, Ulise, Veghea lui Finnegan, a eseurilor lui Freud sau a povestirilor și parabolilor lui Kafka.**

Am încercat să cercetez prin interogarea nemijlocită a textelor valoarea celor mai mulți dintre cei douăzeci și șase de scriitori: să aflui ce anume face ca autorul și scrierile lui să fie canonice. De cele mai multe ori, răspunsul

s-a dovedit a fi: **stranietatea, un fel de originalitate**, care ori nu poate fi asimilată, ori ne asimilează ea pe noi în așa măsură încât nu ne mai apare stranie. Walter Pater definea romantismul ca pe ceva ce adaugă stranietate frumuseții, dar eu consider că definiția lui nu se aplică doar romantismului, ci tuturor scrierilor incluse în canon, în evoluția lor firească, de la *Divina Comedie* până la *Sfârșitul de partidă*. **Când citești pentru prima oară vreuna dintre aceste opere din canon, ai senzația întâlnirii cu ceva străin, experimentând mai curând o uimire nefirească decât o împlinire a așteptărilor.** Recitite astăzi, *Divina Comedie*, *Paradisul pierdut*, *Faust* (Partea a doua), *Hagi Murad*, *Peer Gynt*, *Ulise și Canto general* (*Cântec general*) au ca numitor comun stranietatea și darul de a te face să te simți străin la tine acasă.

Shakespeare, cel mai mare scriitor al tuturor timpurilor, **ne transmite adesea senzația opusă, făcându-ne să ne simțim acasă chiar dacă suntem afară, departe, printre străini.** Puterea lui de asimilare și de contaminare este unică și constituie o continuă provocare pentru dramaturgie și critică. Mi se pare absurd și regretabil că astăzi critica shakespeareiană – „materialist-culturală” (neomarxistă), „neoistoristă” (Foucault) sau „feministă” – nu mai caută să răspundă acestei provocări. Supremația sa estetică este constant neglijată și se încearcă reducerea operei sale la „forțele sociale” ale Renașterii engleze, ca și când n-ar fi nici o diferență de valoare estetică între creatorul lui Lear, Hamlet, Iago sau Falstaff și unii dintre discipolii lui, ca John Webster sau Thomas Middleton. **Cel mai mare critic englez în viață, Sir Frank Kermode, în cartea sa *Forms of Attention* (*Forme ale atenției*, 1985), a lansat cel mai clar avertisment cunoscut de mine în legătură cu soarta canonului – deci, în primul rând, a lui Shakespeare:**

„Canoanele care neagă distincția dintre cunoaștere și opinie și care sunt instrumente de supraviețuire concepute ca măsură a unui timp istoric dat, și nu a rațiunii, pot fi, desigur, deconstruite. Dacă oamenii ajung la concluzia că n-ar trebui să mai existe astfel de lucruri, ei pot foarte bine găsi mijloacele de a le distruge. Nici un fel de putere centrală instituționalizată nu le poate apăra sau impune drept obligatorii, deși ne vine greu să înțelegem cum este posibilă funcționarea normală a instituțiilor de învățământ, chiar și a unui centru de recrutări, fără aceste canoane.”

Mijloacele de a distruge canoanele, spune Kermode, sunt foarte la îndemână, iar procesul este acum extrem de avansat. Așa cum cartea arată în repetate rânduri, **nu sunt interesat de polemica actuală dintre apărătorii de dreapta ai canonului, care îl susțin pentru presupusele (dar inexistentele) sale valori morale, și mediile academice și de presă, numite de mine „Școala Resentimentului”, care vor să răstoarne orice canon pentru a-și afirma presupusele (dar inexistentele) lor programe de reformă socială.** Sper că această carte nu se va dovedi o elegie pentru canonul occidental și că, într-un anumit punct, se va produce poate o revenire, încetându-se a se mai arunca totul peste bord. De aceea mi-am și permis să fac o modestă profeție, în catalogul final de autori canonici, în special din secolul nostru, cu referire la șansele acestora de a rezista în timp.

I. O TRĂSĂTURĂ A ORIGINALITĂȚII care poate garanta statutul canonic al unei opere literare este stranietatea, pe care ori nu o vom asimila niciodată în întregime, ori devine ceva atât de specific, încât nu-i mai percepem idiosincraziile. Dante reprezintă cel mai important moment pentru primul tip, iar Shakespeare un exemplu covârșitor pentru al doilea. Walt Whitman, întotdeauna contradictoriu, ține de ambele părți ale paradoxului. După Shakespeare, cel mai mare dintre cei consacrați, este primul autor al Bibliei ebraice, cel supranumit de către teologii secolului al XIX-lea „iehovistul” sau „I” (de la pronunția nemțească a numelui evreiesc „Iahve” sau „Iehova” în engleză, aceasta fiind rezultatul unei greșeli de rostire). „I”, ca și Homer, o persoană sau mai multe pierdute în negura timpului, pare să fi trăit în Ierusalim sau prin apropiere, cu vreo trei mii de ani în urmă, cu mult înainte ca Homer să fi existat sau să fi fost inventat. Cine a fost cu adevărat acel dintâi „I” nu vom ști niciodată. Pornind de la speculații pur subiective și literare, aș putea afirma că „I” putea fi chiar și o femeie de la curtea regelui Solomon, un spațiu al unei înalte culturi, de un scepticism religios proeminent și mult rafinament psihologic.

Un critic subtil al lucrării mele, *Cartea lui I*, m-a mustrat că n-am avut curajul să merg până la capăt și s-o identific pe „I” cu Batșeba, regina-mamă, o femeie hitită, luată de regele David în casa sa, după ce aranjase, în prealabil,

ca soțul ei, Urie, să moară, convenabil, în luptă. Accept acum bucuros, deși întârziat, această sugestie: Batșeba, mama lui Solomon, e o soluție demnă de toată stima. Imaginea în culori sumbre pe care i-o creează lui Roboam, fiul și succesorul catastrofal al lui Solomon, așa cum se poate deduce din textul iehovist, este, în acest caz, perfect explicabilă. La fel se pot explica și prezentarea foarte ironică a patriarhilor evrei și preferința ei pentru unele dintre soțiile lor sau pentru tot felul de alte personaje feminine secundare, cum ar fi Hagar sau Tamara. Și, dincolo de toate astea, ar fi o splendidă ironie, în stilul lui „I“, ca primul autor al textelor ce au stat la baza Torei nici să nu fi fost un israelit, ci o femeie hitită. În continuare, mă voi referi la „iehovist“ numindu-l când „I“, când „Batșeba“.

Este vorba de adevărata autoare a ceea ce numim noi astăzi *Geneza*, *Exodul* și *Numeri*. Ceea ce a scris ea a fost însă cenzurat, revizuit și de multe ori complet tăiat sau răstălmăcit de diferiți copiiști, de-a lungul a cinci secole, culminând cu Ezra sau cu unul dintre discipolii săi, în perioada întoarcerii din exilul babilonian. Acești revizionști erau preoți sau scribi ai cultului și se pare că au fost scandalizați de libertatea pe care și-a luat-o Batșeba în a-l portretiza destul de ironic pe Iahve – este un Iahve uman, mult prea uman: mănâncă și bea, se înfurie adeseori, se bucură de propria răutate, e gelos și răzbunător, se autoproclamă plin de dreptate, dar are continuu favoriți și dovedește o anxietate nevrotică atunci când își revarsă binecuvântarea nu numai asupra unei elite, ci și asupra întregii mulțimi de israeliți. Atunci când conduce gloatele înnebunate și greu încercate prin sălbăticia deșertului Sinai, își pierde mințile și devine atât de periculos pentru el însuși și pentru alții, că autorul supranumit „I“ ar putea fi considerat cel mai mare blasfemator din câți au existat vreodată.

„I“ își încheie epopeea, din câte se știe, când Iahve își îngroapă profetul, pe Moise, cu propriile mâini într-un mormânt anonim, după ce-i îngăduie conducătorului greu încercat al israeliților doar o privire asupra Pământului Făgăduinței și nimic mai mult. Capodopera Batșebei este tocmai povestea acestei relații dintre Iahve și Moise, construite dincolo de ironie sau de tragedie, începând cu alegerea surprinzătoare a profetului îndărătnic, până la tentativa, neîntemeiată, de a-l ucide pe Moise și persecuțiile ulterioare, care-i afectează atât pe Dumnezeu, cât și pe alesul său.

Această ambivalență divin – uman este una dintre marile invenții ale lui „I”, încă o dovadă a unei originalități atât de perene, încât cu greu o mai putem recunoaște, pentru că poveștile pe care Batșeba ni le spune ne copleșesc. Șocul ultim, inerent acestei originalități care dă măsura canonului, intervine atunci când realizăm că însuși cultul occidental pentru Dumnezeu – la evrei, creștini și musulmani – este cultul pentru un personaj literar, acel Iahve creat de „I”, oricât ar fi fost el schimbat de revizionistii cucernici. Singurele șocuri similare pe care le cunoaștem se produc atunci când ne dăm seama că Iisus cel iubit de creștini este un personaj literar, creat, în mare măsură, de autorul Evangheliei după Marcu, și atunci când citim Coranul și auzim o voce unică, vocea lui Allah, înregistrată fidel și amănunțit de îndrăznețul său profet, Mohamed. Probabil că într-o zi, cândva în viitor, în secolul XXI, când mormonismul va fi devenit religia dominantă, cel puțin în vestul Americii, urmașii noștri vor trăi un al patrulea astfel de șoc la întâlnirea cu îndrăzneala viziunilor ultime ale autenticului profet american Joseph Smith: *The Pearl Of Great Price* (Mărgăritarul de mare preț) sau *Doctrine and Covenants* (Doctrina și legămintele).

Stranietatea canonică poate exista și fără șocul produs de asemenea îndrăzneli, dar **aroma originalității trebuie întotdeauna să persiste în aspectul inaugural al unei opere care câștigă în mod incontestabil lupta cu tradiția și pătrunde în canon**. Instituțiile noastre educaționale sunt pline astăzi de idealști, care condamnă competiția atât în literatură, cât și în viață, dar **esteticul și competiția sunt unul și același lucru**, de la vechii greci până la Burckhardt și Nietzsche, care au repus acest adevăr în drepturi. Învățătura lui Homer este o poetică a conflictului, lecție învățată mai întâi de rivalul său, Hesiod. După cum a observat criticul Longinus, totul la Platon stă în conflictul neîncetat dintre filozof și Homer, exilat din *Republica* în zadar, știut fiind că Homer, și nu Platon, a reprezentat manualul de școală al grecilor. *Divina Comedie* a lui Dante a fost, după părerea lui Stefan George, „cartea și școala tuturor timpurilor”, deși afirmația sa se verifică mai mult în cazul poeziilor decât al tuturor celorlalte și ar putea fi mai degrabă atribuită pieselor lui Shakespeare, așa cum va arăta această carte.

Scriitorilor contemporani nu le place să li se spună că trebuie să se ia la întrecere cu Shakespeare și Dante, deși tocmai această luptă a fost pentru Joyce provocarea la măreție, la o eminență împărtășită doar de Beckett,

Proust și Kafka, dintre autorii occidentali moderni. Arhetipul fundamental pentru reușita literară va rămâne întotdeauna Pindar, cel care laudă victoriile aproape divine ale atleților săi aristocrați, împărtășindu-ne totodată sensul implicit al operei, potrivit căruia odele sale, închinat victoriaei, sunt ele însele victorii asupra oricărui posibil opozant. Dante, Milton și Wordsworth vor prelua metafora-cheie a lui Pindar – aceea a cursei victorioase, a câștigării ramurii de palmier –, un fel de nemurire seculară, cu totul străină de orice formă de idealism pios. „Idealismul”, față de care ne străduim azi să nu fim ironici, este acum o modă în școlile și facultățile noastre, unde toate standardele estetice și majoritatea celor intelectuale sunt abandonate în numele armoniei sociale și al reparării nedreptăților istoriei. Pragmatic vorbind, „deschiderea canonului” a însemnat distrugerea lui. Ceea ce se predă acum include, cu orice preț, pe cei mai buni scriitori, care se întâmplă să fie femei, africani, sud-americani, asiatici și care nu au de oferit decât resentimentele lor, pe care le-au dezvoltat ca parte a propriei rațiuni de a fi. Nu e nimic straniu sau original în astfel de resentimente; și chiar dacă ar fi, n-ar fi îndeajuns cât să creeze urmași ai iehovistului și ai lui Homer, ai lui Dante, Shakespeare, Cervantes sau Joyce.

Am introdus cândva un concept critic pe care l-am numit „anxietatea influențelor” și de atunci am avut parte de sublinierea repetată a Școlii Resentimentului că această noțiune se aplică doar „bărbaților albi, europeni, decedați”, nicidecum femeilor și celor numiți, în mod bizar, „multiculturaliști”. Astfel, voioșii lideri ai mișcării feministe susțin că scriitoarele cooperează din toată inima, ca niște țesătoare, în timp ce activiștii literari afro-americani și chicano merg încă și mai departe, afirmându-și libertatea în fața oricărui pericol de contaminare. Fiecare dintre ei este un Adam la începutul lumii... Ei nu cunosc nici un moment în care să fi fost altfel decât sunt acum: auto-creați, autoinspirați, puterea lor aparținându-le în exclusivitate. Susținute de poeți, dramaturgi sau prozatori, aceste idei ar putea fi considerate sănătoase și de înțeles, chiar dacă sunt doar o autoiluzionare. Dar ca afirmații ale unor presupuși critici literari, aceste aserțiuni optimiste nu sunt nici interesante, nici adevărate, fiind împotriva naturii umane și a naturii literaturii. O operă canonică puternică nu poate exista în afara procesului influențelor literare, proces greu de parcurs și de înțeles. Când a fost atacată, n-am reușit să-mi recunosc niciodată propria teorie a influențelor, dat fiind că ceea ce

atacat nu era nici măcar un travesti adecvat ideilor mele. Așa cum va demonstra capitolul despre Freud din această carte, eu susțin o interpretare shakespeareană a lui Freud, și nu una freudiană a lui Shakespeare sau a oricărui alt scriitor. „Anxietatea influențelor“ nu este una față de paternitatea reală sau literară, ci una dezvoltată în și prin poezie, roman sau piesă de teatru. Orice operă literară importantă este o lectură greșită în scop creativ și o interpretare greșită a unui text precursor (sau a mai multora). Un scriitor canonic autentic poate sau nu să interiorizeze anxietatea operei sale, dar acest lucru nu are importanță majoră – însăși opera împlinită este anxietatea. Ideea a fost bine formulată de Peter de Bolla în cartea sa *Towards Historical Rhetorics* (*Către o retorică istorică*, 1988):

„...povestea freudiană a configurării relațiilor de familie ca simplă descriere a unor influențe constituie o reprezentare foarte superficială a conceptului lui Bloom. Pentru Bloom, „influența“ este atât o categorie tropologică, figură care determină tradiția poetică, cât și un complex de relații psihice, istorice și imagistice; [...] influența descrie relațiile dintre texte, e un fenomen intertextual; [...] atât apărarea psihică interioară – experiența anxietății poetului –, cât și relațiile istorice exterioare ale textelor unele cu altele sunt ele însele rezultatul unei lecturi sau interpretări poetice greșite, și nu cauza lor“.

Fără îndoială că cei nefamiliarizați cu cercetările mele privind problema influențelor literare vor găsi complicat să extragă esența teoriei mele. Totuși, De Bolla îmi oferă un bun punct de plecare aici, la începutul examinării în prezent amenințatului „canon occidental“. Trebuie să suportăm povara influențelor dacă dorim ca originalitatea să fie gândită și regândită în și prin bogăția tradiției literare occidentale. Tradiția nu este un simplu transfer sau un proces de transmitere benignă, ea este și un conflict între vechile genii și aspirațiile prezente, al cărui scop este supraviețuirea literară sau includerea în canon. Conflictul nu poate fi rezolvat prin preocupări sociale sau prin judecățile unei anumite generații de idealști nerăbdători, de marxiști care susțin: „Lăsați-i pe morți să-și îngroape morții“ sau de sofști care vor să pună în locul bibliotecii canonul și în cel al arhivei spiritul analitic. Poezii, nuvele, romane și piese de teatru apar ca răspuns la alte poezii, nuvele, romane și

piese de teatru anterioare, iar acest răspuns depinde de actul de a citi și interpreta al scriitorilor mai noi, act identic cu operele noi.

Aceste lecturi ale scrierilor precedente sunt, în mod necesar, în parte defensive. Dacă ar fi doar apreciative, noua creație ar fi moartă de la bun început – și nu numai din motive psihologice. Nu e vorba aici de complexul lui Oedip, ci de însăși natura unei imaginații literare puternice și originale: limbajul figurativ și neajunsurile sale. Metafora nouă, tropii originali presupun întotdeauna despărțirea de vechea metaforă, această despărțire impunând cel puțin o îndepărtare parțială sau o respingere a limbajului figurativ anterior. Shakespeare îl ia pe Marlowe ca punct de plecare, și primele personaje shakespeareiene, eroii-ticăloși, ca maurul Aaron din *Titus Andronicus* și *Richard al III-lea*, sunt încă destul de aproape de Barabas, evreul din Malta, al lui Marlowe. Când Shakespeare îl creează pe Shylock, evreul său din Veneția, baza metaforică a limbajului prefăcut al ticălosului este radical schimbată. Shylock este o reinterpretare decisivă, o răstălmăcire creatoare a lui Barabas, în timp ce maurul Aaron este mai mult o repetare a lui, mai ales la nivelul limbajului figurativ. Când Shakespeare scrie *Othello*, nu se mai observă nici o influență a lui Marlowe. Ticăloșia care măgulește egoul lui Iago va fi, din punct de vedere cognitiv, mult mai subtilă și infinit mai rafinată imagistic decât excesele autolaudative ale exuberantului Barabas. Relația lui Iago cu Barabas e una în care acea shakespeareiană răstălmăcire creatoare a precursorului său Marlowe a triumfat total. Shakespeare este un caz unic în care precursorul său este, în mod invariabil, minimalizat. Anxietatea influenței se manifestă în *Richard III* cu referire la *Evreul din Malta* și *Tamerlan*, dar Shakespeare e încă în căutări. Odată cu Falstaff în *Henric IV* – prima parte – Shakespeare își găsește propriul drum, iar Marlowe rămâne doar calea pe care nu trebuie mers, pe scenă și în viață.

După Shakespeare, puțini sunt cei care reușesc să se elibereze, cât de cât, de anxietatea influenței: Milton, Molière, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Freud, Joyce, și pentru toți, cu excepția lui Molière, doar Shakespeare rămâne o problemă, cum va încerca să demonstreze această carte. Valoarea recunoaște o altă valoare și e umbrită de ea. A veni după Shakespeare, care a scris cea mai bună poezie și cea mai bună proză din tradiția occidentală, reclamă un destin complex, odată ce originalitatea devine deosebit de dificil de obținut acolo unde ea contează mai mult: în reprezentarea ființelor umane, în rolul

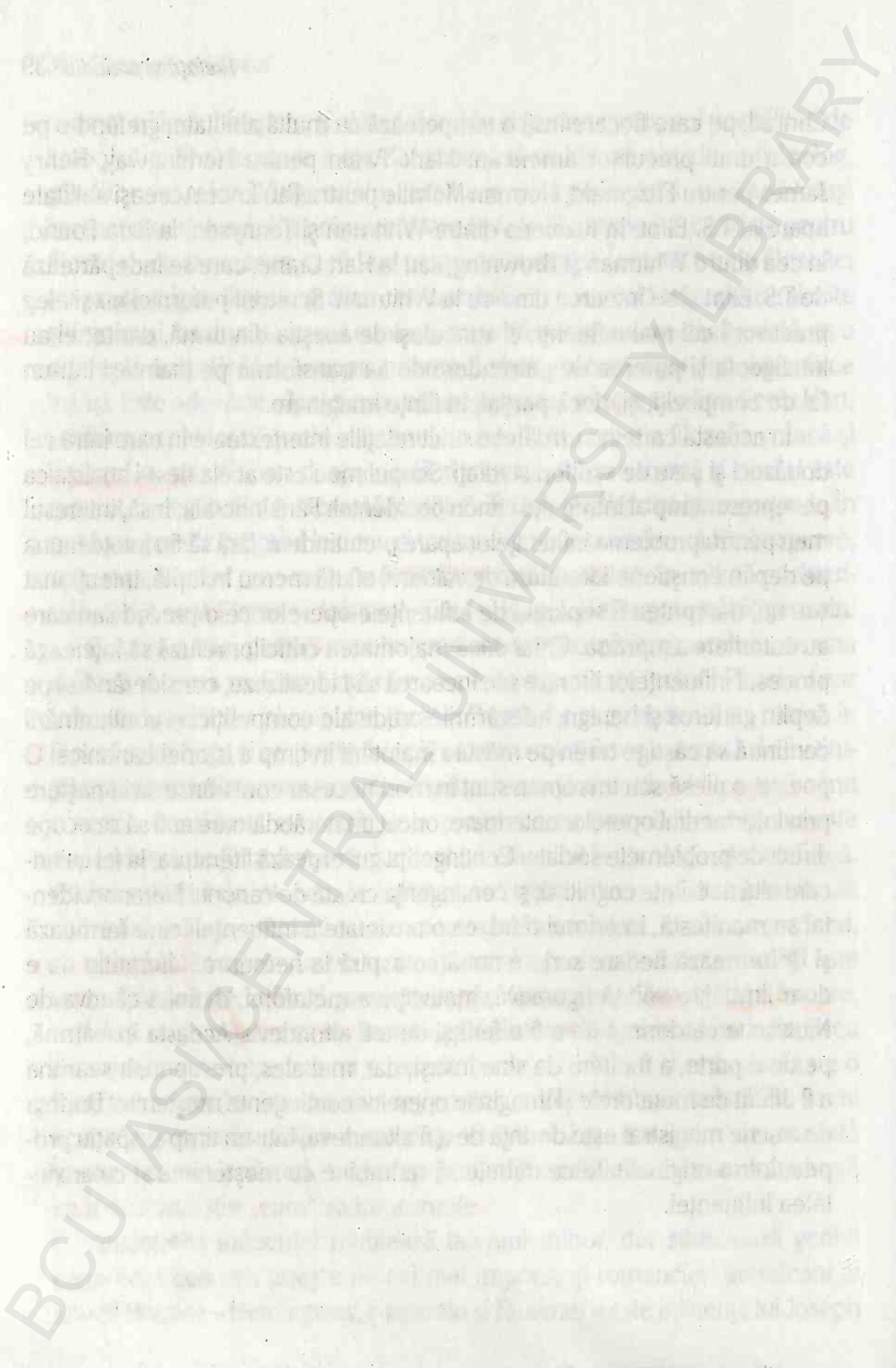
memoriei în cunoaștere și al metaforei în sugerarea unor noi posibilități de limbaj. Aici Shakespeare a excelat și nimeni nu l-a putut egala ca psiholog, gânditor sau retor. Wittgenstein, care l-a respins pe Freud, i se alătură totuși în reacția sa defensivă și neîncrezătoare față de Shakespeare, o sfidare pentru filozof și, de asemenea, o sfidare pentru psihanalist. În toată istoria filozofiei nu există originalitate cognitivă comparabilă cu cea a lui Shakespeare și este și ironic, și fascinant să vezi cum se întreabă Wittgenstein dacă există vreo diferență autentică între reprezentarea shakespeariană a gândirii și gândirea însăși. Este adevărat că, așa cum observă poetul critic australian Kevin Hart, „cultura occidentală preia lexiconul de inteligibilitate din filozofia greacă și întregul nostru discurs despre viață și moarte, despre formă și model este marcat de legăturile cu această tradiție”. Totuși, inteligibilul își transcende în mod pragmatic propriul lexicon și trebuie să ne reamintim că **Shakespeare, care nu s-a bazat prea mult pe filozofie, e mai important în cultura occidentală decât sunt Platon și Aristotel, Kant și Hegel, Heidegger și Wittgenstein.**

Simt că astăzi **poziția mea în apărarea autonomiei esteticului** este una solitară, dar cea mai bună apărare a sa este experiența lecturii *Regelui Lear* urmată de vederea piesei bine jucate. *Regele Lear* nu apare dintr-o criză în filozofie, iar forța ei nu poate fi explicată ca o mistificare avansată de instituțiile burgheze. Este un semn de degenerescență a studiului literaturii când cineva e considerat excentric doar pentru că susține că literatura nu este dependentă de filozofie și că esteticul e ireductibil la ideologie și metafizică. **Critica estetică ne întoarce la autonomia ficțiunii literare și la suveranitatea sufletului solitar – cititorul nu ca o persoană în societate, ci ca sine profund, de ultimă interioritate.** La un scriitor puternic, profunzimea interiorității este tocmai forța care înlătură greutatea apăsătoare a vechilor realizări literare, astfel ca originalitatea să nu fie înăbușită înainte de a se manifesta. Scrierea de valoare este întotdeauna o rescriere sau o revizuire și se bazează pe o **lectură ce face loc sinelui sau acționează astfel încât să redeschidă vechi opere în fața noilor noastre suferințe. Originalul nu e original, dar această ironie emersoniană cedează în fața pragmatismului emersonian, care arată că inovatorul știe „cum” să împrumute.**

Anxietatea influenței mutilează talentul minor, dar stimulează geniul canonic. Ceea ce-i unește pe cei mai importanți romancieri americani ai Epocii Haotice – Hemingway, Fitzgerald și Faulkner – este influența lui Joseph

Conrad, pe care fiecare însă o temperează cu multă abilitate, grefând-o pe cea a unui precursor american: Mark Twain pentru Hemingway, Henry James pentru Fitzgerald, Herman Melville pentru Faulkner. Aceeași abilitate apare la T.S. Eliot, în fuziunea dintre Whitman și Tennyson, la Ezra Pound, în cea dintre Whitman și Browning, sau la Hart Crane, care se îndepărtează de T.S. Eliot și se întoarce din nou la Whitman. Scriitorii puternici nu-și aleg precursorii cei mai influenți; ei sunt aleși de aceștia din urmă, dar tot ei au inteligența și puterea de pătrundere de a-i transforma pe înaintași într-un fel de compoziți, și, deci, parțial, în ființe imaginare.

În această carte nu urmăresc strict relațiile intertextuale în care intră cei douăzeci și șase de scriitori studiați. Scopul meu este acela de a-i analiza ca pe reprezentanți ai întregului canon occidental. Fără îndoială, însă, interesul meu pentru problema influențelor apare pretutindeni, fără să fiu întotdeauna pe deplin conștient. Literatura de valoare, aflată mereu în luptă, intenționat sau nu, n-ar putea fi separată de influențele operelor ce o preced sau care au autoritate asupra sa. Chiar dacă majoritatea criticilor refuză să înțeleagă procesul influențelor literare sau încearcă să-l idealizeze, considerându-l pe deplin generos și benign, adevărurile crude ale competiției și contaminării continuă să câștige teren pe măsura înaintării în timp a istoriei canonice. O poezie, o piesă sau un roman sunt în mod necesar constrânse să ia naștere prin intermediul operelor anterioare, oricât de nerăbdătoare ar fi să se ocupe direct de problemele sociale. Contingența guvernează literatura, la fel ca orice altă activitate cognitivă, și contingența creată de canonul literar occidental se manifestă, în primul rând, ca o anxietate a influenței, care formează și deformează fiecare scriere nouă ce aspiră la nemurire. Literatura nu e doar limbaj; e voință figurativă, motivație a metaforei, definită cândva de Nietzsche ca dorință de a fi diferit și de a fi altundeva. Aceasta înseamnă, pe de o parte, a fi diferit de sine însuși, dar, mai ales, presupun, înseamnă a fi diferit de metaforele și imaginile operelor contingente moștenite. Dorința de a scrie magistral este dorința de a fi altundeva, într-un timp și spațiu propriu, într-o originalitate ce trebuie să se îmbine cu moștenirea și cu anxietatea influenței.



PARTEA I

Despre canon

1. Elegie pentru canon

LA ÎNCEPUT, canonul însemna alegerea cărților pentru instituțiile de învățământ și, în ciuda politicii actuale a multiculturalismului, adevărata întrebare rămâne: Ce ar trebui să citească cel care încă mai dorește să o facă, în acest moment al istoriei? Viața abia ne mai ajunge pentru a citi doar o selecție a marilor autori din ceea ce poate fi numit tradiția occidentală, ca să nu mai vorbim de celelalte tradiții ale lumii. Cel care citește trebuie să aleagă, odată ce, literalmente, nu există timp suficient pentru a citi tot, chiar dacă el n-ar face altceva decât să citească. Cuvintele lui Mallarmé – „carnea e tristă și, vai, am citit toate cărțile” – au devenit o hiperbolă. Suprapopularea, saturarea malthusiană reprezintă contextul autentic al anxietăților canonice. Nu trece zi să nu se proclame, sus și tare, responsabilitatea politică a criticului, dar aceste tendințe moralizatoare vor ceda, în cele din urmă. Orice instituție de învățământ va avea un departament de studii culturale, ce nu va mai fi calul de bătaie al tuturor, și o estetică subterană se va dezvolta, readucând ceva din romantismul de altădată al lecturii.

W.H. Auden remarcă odată că e dăunător pentru caracter să recenzăm cărți proaste. Ca orice moralist talentat, Auden a idealizat, fără să vrea, situația. El ar fi trebuit să supraviețuiască până astăzi, când cenzorii comuniști ne spun că și lectura unor cărți bune e dăunătoare pentru caracter, ceea ce poate fi adevărat, cred eu. Artă este complet nefolositoare, după cum susținea extraordinarul Oscar Wilde, cel care a avut întotdeauna dreptate. Tot el ne-a spus că toată poezia proastă e sinceră. Dacă aș avea puterea să o fac, aș cere să se graveze aceste cuvinte deasupra intrării fiecărei universități, astfel ca fiecare student să poată cântări splendoarea intuiției.

Poemul scris de Maya Angelou și folosit de președintele Clinton în discursul său inaugural a fost apreciat, într-un editorial din *New York Times*, ca o operă de valoare whitmaniană. Sinceritatea ei este, într-adevăr, copleșitoare și este

privită automat laolaltă cu toate celelalte opere canonice, de care sunt pline academiile. Tristul adevăr este că nu ne putem stăpâni. Rezistăm până la un punct, dar, după aceea, chiar și propriile noastre universități s-ar vedea constrânse să ne declare rasiști sau sexiști. Îmi amintesc de un coleg declarând – cu ironie, desigur – unui reporter de la *New York Times* că: „Noi toți suntem critici feminiști“. Este o retorică potrivită unei țări ocupate, care nu se așteaptă, de fapt, la o eliberare de libertatea excesivă. Instituțiile ar putea spera să urmeze sfatul prințului din *Ghepardul* lui Lampedusa, care le propune nobililor „să schimbe peste tot doar câte puțin, astfel ca totul să rămână la fel“.

Din nefericire, nimic nu va mai fi la fel, pentru că arta și pasiunea lecturii adevărate și profunde, însuși fundamentul preocupării noastre, depindeau înainte de un anumit gen de oameni – cititori fanatici încă din copilărie. Chiar cititorii devotați și solitari se văd acum asediați – ei nu mai pot fi siguri că generația nouă îi va prefera pe Shakespeare și pe Dante tuturor celorlalți scriitori. Umbrele se întind asupra lumii apusene și se tot întind, pe măsură ce intrăm în mileniul al doilea.

Eu nu deplâng aceste aspecte. **Esteticul este**, după părerea mea, **o problemă individuală, nu socială**. Nu are nimeni nici o vină, deși ne-am dori uneori să nu ni se mai spună că ne lipsește viziunea liberă, generoasă și socialmente deschisă a celor care vin după noi. Critica literară este o artă străveche. Inițiatorul ei a fost, după Bruno Snell, Aristofan, iar eu tind să fiu de acord cu Heinrich Heine că „există un Dumnezeu și numele lui este Aristofan“. Critica culturală este doar o altă știință socială mohorâtă, pe când critica literară, ca artă, întotdeauna a fost și întotdeauna va fi un fenomen elitist. A fost o greșală să credem că ea ar putea deveni o bază pentru educația democratică sau pentru o societate mai bună. Când catedra de literatură engleză și catedrele de literaturi străine se vor reduce numeric până la nivelul actualei catedre de literaturi și limbi clasice, cedându-și majoritatea funcțiilor celor de la studii culturale, vom fi poate în stare să ne întoarcem să îi studiem pe cei peste care nu putem trece – pe Shakespeare și puținii săi egali, cei care ne-au inventat pe noi toți.

Canonul, înțeles ca relație dintre cititor ca individualitate și scriitor cu ceea ce s-a păstrat din tot ce s-a scris, și nu ca listă de cărți obligatorii în școală, s-ar putea identifica doar cu Arta Memoriei în forma ei literară, nu și cu sensul religios al canonului. Memoria este întotdeauna o artă, chiar și

atunci când funcționează involuntar. Emerson a opus memoria speranței, dar asta s-a întâmplat într-o Americă foarte diferită de cea de azi. Acum memoria *este* speranță, chiar dacă speranța s-a diminuat. A fost însă periculos întotdeauna să instituționalizăm speranța și nu mai trăim într-o societate în care să ni se permită să instituționalizăm memoria. **Predarea în școli trebuie să fie mult mai selectivă, căutându-i pe cei câțiva capabili să devină cititori și scriitori bine individualizați. Ceilalți, care pot fi determinați să se supună unei programe de învățământ politizate, merită să rămână cu ea.** Pragmatic vorbind, valoarea estetică poate fi recunoscută sau trăită, dar nu poate fi împărtășită acelor care sunt incapabili să-i surprindă senzațiile și percepțiile. A polemiza în numele ei este întotdeauna o greșală.

Ceea ce mă interesează mai mult este tocmai îndepărtarea de estetic a tot mai multor colegi de breaslă, unii dintre ei având cândva o oarecare capacitate de a experimenta valoarea estetică. La Freud, fuga este metaforă a reprimării, a uitării inconștiente, dar totuși cu un scop. Acest scop este destul de clar în demersul profesiei mele: acela de a atenua vina transferată. Într-un context estetic, uitarea este complet distructivă, deoarece cunoașterea, în critică, se bazează întotdeauna pe memorie. Longinus ar fi spus că plăcerea este ceea ce resentimentarii au uitat. Nietzsche ar fi numit-o durere, dar amândoi s-ar fi gândit la aceeași stare de imponderabilitate în înălțimi. Cei care coboară de acolo își țin unul altuia isonul, afirmând că literatura e doar o mistificare promovată de instituțiile burgheze.

Astfel, esteticul este redus la ideologic sau, în cel mai bun caz, la metafizic. O poezie nu poate fi citită doar ca poezie, pentru că ea este, mai întâi, un document social sau, mai rar, deși încă posibil, o încercare de a învinge filozofia. Mă opun cu strășnicie acestor abordări, cu singurul țel de a păstra poezia cât mai completă și mai pură posibil. Cei care au abandonat reprezentă o limită în tradiția noastră, în continuă migrare dinspre estetic: moralismul platonician și știința socială aristotelică. Atacul asupra poeziei fie o exilează ca fiind distructivă în ce privește binele social, fie o tolerează cu condiția ca ea să își asume efortul unui catharsis social, sub stindardul multiculturalismului. Sub masca marxismului academic, a feminismului și a noului istorism, continuă vechea polemică dintre platonism și medicina socială arhaică a lui Aristotel. Presupun că acest conflict între mai sus amintitele puncte de vedere și apărătorii întotdeauna împresurați ai esteticii nu are cum să se sfârșască. Acum pierdem și vom continua, fără îndoială, să pierdem

și e mare păcat, pentru că mulți studenți foarte buni ne vor părăsi în favoarea altor discipline și profesii, lucru care deja se întâmplă. Ei chiar au dreptate să o facă – noi nu-i putem proteja de pierderea standardelor intelectuale și estetice ale valorii și împlinirii profesiei noastre. Tot ce putem face acum este să păstrăm o oarecare continuitate a poziției autonomiste și să nu cedăm în fața minciunii că noi ne-am opune aventurii și interpretărilor noi.

FREUD A DEFINIT ANXIETATEA ca *Angst* *vor etwas*, **așteptări pline de neliniște.** Există întotdeauna ceva de a cărui apropiere ne tulbură în prealabil chiar și simplele așteptări pe care trebuie să le împlinim. **Erosul**, considerat ca fiind cea mai plăcută dintre așteptări, **aduce conștiinței reflexive, studiate de Freud, propriile anxietăți.** O operă literară implică și ea așteptările ei, pe care trebuie să le împlinească. Altfel nimeni nu o mai citește. În literatură, cele mai mari anxietăți sunt literare; după părerea mea, ele definesc literarul și pot fi orice altceva, dar nu identice cu el. **O poezie, un roman sau o piesă de teatru adună în ea toate tulburările omenirii, printre care și teama de moarte, care în arta literară devine dorința de a aparține canonului, de a rămâne în memoria comună, socială.** Chiar Shakespeare, în cele mai puternice sonete ale sale, stăruie asupra acestei dorințe sau tendințe obsesive. Retorica imortalității este și o psihologie a supraviețuirii, și o cosmologie.

De unde a apărut ideea de a crea o operă literară pe care lumea nu o va lăsa, cu bună știință, să moară? Ea nu putea exista la evrei, unde scrierile canonice erau periculoase pentru mâinile profane, nedemne să le atingă. Învățătura lui Cristos a înlocuit pentru creștini Tora și cel mai important lucru la Cristos era învierea. În ce moment al literaturii laice au început oamenii să vorbească despre poezii și povestiri „nemuritoare”? **Metafora apare la Petrarca și este minunat dezvoltată de Shakespeare în sonete.** Se află, în stare latentă, și la Dante, în lauda propriei opere, *Divina Comedie*. Nu putem afirma că Dante a dat o conotație laică ideii. Cuprinzând totul, el nu a secularizat astfel nimic. Își considera propriul poem o profeție, la fel de autentică precum a lui Isaia. Am putea spune, deci, că Dante însuși a inventat ideea noastră modernă de canon. Ernst Robert Curtius, eminentul erudit medievist, subliniază că Dante considera drept autentice numai două dintre călătoriile în tărâmul de dincolo care au precedat-o pe a sa: călătoria lui Enea în Cartea a VI-a din *Eneida* lui Virgiliu și cea povestită de Sfântul Paul în

Epistola a II-a către Corinteni (12:2). De la Enea s-a născut Roma, iar de la Sfântul Paul, creștinismul celor care nu sunt evrei. De la Dante ar fi putut veni, dacă el ar fi trăit până la 81 de ani, împlinirea profeției ezoterice încifrate în *Divina Comedie*, dar Dante a murit la 56 de ani.

Curtius, întotdeauna atent la soarta metaforelor canonice, are o digresiune – *Poezia ca perpetuare* – în care afirmă că originea faimei poetice eterne se află în *Iliada* (6.359) și, chiar înainte de ea, în *Odele* (4.8, 28) lui Horațiu, unde ni se spune că elocvența și afecțiunea muzei îl mențin pe erou veșnic în viață. Jakob Burckhardt, într-un capitol despre faima literară citat de Curtius, observă că **Dante, poetul-filolog al Renașterii italiene, „este perfect conștient că el este cel care distribuie gloria nemuritoare”***, conștiință pe care Curtius o găsește și la poeții latini ai Franței, încă din 1100. La un moment dat însă, această conștiință a început să se raporteze la ideea de canonicitate laică – nu eroul sărbătorit, ci sărbătorirea însăși era considerată nepieritoare. **Canonul laic, acel catalog de autori acceptați, nu apare decât pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, în timpul unei literaturi a sensibilității, a sentimentalismului și a sublimului.** *Odele* lui William Collins caută începuturile canonului sublimului la precursorii din perioada eroică a sensibilității – de la vechii greci până la Milton – și sunt printre primele poezii din limba engleză care propun o tradiție laică a canonicității.

Canonul, termen religios la origine, a devenit o chestiune de alegere între texte aflate în continuă competiție pentru supraviețuire, indiferent cum am privi alegerea lor: ca fiind făcută de grupuri sociale, instituții de învățământ și tradiții critice dominante sau, așa cum cred eu, de autori mai noi, care se simt aleși de către anumite figuri ancestrale. Câțiva partizani recenți ai așa-numitului radicalism academic merg atât de departe încât sugerează că operele intră în canon datorită unor reclame de succes și campaniilor de publicitate. Confrații acestor sceptici merg uneori atât de departe încât îl contestă chiar și pe Shakespeare, a cărui valoare cred ei că a fost cumva impusă. Dacă faci din procesul istoric criteriul principal de construcție a canonului, ești sortit să-i negi lui Shakespeare supremația estetică evidentă, originalitatea, cu adevarat revoltătoare, a pieselor sale. Originalitatea devine un echivalent literar al unor termeni precum „proiect individual”, „încredere în sine”, „competiție” – ceea ce nu-i prea încântă pe exponenții diferitelor curente: feminism,

* Jakob Burckhardt, *Cultura Renașterii în Italia*, trad. rom. N. Balotă.

afrocentism, marxism, neoistorism (inspirat de Foucault) sau deconstructivism, toate aparținând Școlii Resentimentului, de care am mai vorbit.

O teorie lămuritoare asupra formării canonului e avansată de Alastair Fowler în *Kinds of Literature* (*Tipuri de literatură*, 1982). În capitolul „Ierarhii ale genurilor și canoanelor literare”, Fowler observă că „schimbarea gustului literar poate adeseori să se datoreze reevaluării genurilor reprezentate de operele canonice”. Fiecare epocă are genurile ei canonice. Acum câteva zeci de ani, romance-ul american a fost cultivat ca gen literar. Faulkner, Hemingway și Fitzgerald au devenit scriitori dominanți ai secolului al XX-lea, demni succesori pentru Hawthorne, Melville, Mark Twain sau Henry James – cel care a triumfat în *Potirul de aur* și *Aripile porumbiței*. Efectul acestei victorii a romance-ului asupra romanului „realist” a fost acela că narațiuni vizionare precum *Pe patul de moarte* de Faulkner, *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West sau *Strigarea lotului 49* de Thomas Pynchon s-au bucurat de mai multă apreciere critică decât romanele lui Theodore Dreiser, *Sora Carrie* și *O tragedie americană*. O nouă schimbare a genurilor a început cu romanul jurnalist, reprezentat de *Cu sânge rece* de Truman Capote, *Cântecul călăului* de Norman Mailer sau *Rugul deșertăciunilor* de Tom Wolfe. *O tragedie americană* și-a mai recuperat din strălucire în contextul unor astfel de scrieri.

Romanul istoric pare a fi fost pentru totdeauna depășit. Gore Vidal mi-a spus odată cu amărăciune că, din cauza orientării lui sexuale declarate, i-a fost negat statutul canonic. Mai plauzibilă mi se pare însă o altă explicație: cele mai bune scrieri ale lui Vidal (cu excepția sublim scandaloaasă a *Myrei Breckinridge*) sunt romane istorice – *Lincoln*, *Burr* și multe altele –, iar acest gen nu mai pătrunde astăzi în canon. Tot astfel se poate explica și soarta tristă a unei cărți extrem de interesante și de inventive a lui Norman Mailer, *Ancient Evenings* (*Seri antice*), minunată anatomie a înșelătoriei, care n-a rezistat din cauza plasării acțiunii în Egiptul antic al *Cărții morților*. Scrierile istorice și ficțiunea au pornit pe drumuri separate și sensibilitatea noastră pare a nu mai fi în stare să le asocieze.

FOWLER SE STRĂDUIEȘTE să explice de ce nu toate genurile sunt valabile în toate timpurile:

„...trebuie să acceptăm faptul că întreaga clasificare a genurilor nu e niciodată în mod egal și nici complet valabilă în orice perioadă.

Fiecare epocă are un repertoriu relativ redus de genuri la care cititorii și criticii răspund cu entuziasm, iar repertoriul aflat la îndemâna scriitorilor este și mai redus. Canonul temporar este fix pentru toți, cu excepția scriitorilor celor mai mari, puternici sau misterioși. Fiecare epocă șterge anumite genuri din repertoriul ei. Într-un sens slab, toate genurile par să existe în toate epocile, palid întruchipate de excepții bizare și capricioase... Repertoriul activ al genurilor a fost însă întotdeauna restrâns și supus unor tăieturi și adăugiri în mod egal semnificative. Unii critici chiar au fost tentați să privească sistemul genurilor sub aspectul unui model hidrostatic, în care cantitatea de substanță rămâne constantă, dar se redistribuie.

Nu există însă o bază reală pentru astfel de speculații. Putem, mai degrabă, să judecăm aceste mutații ale genurilor în termenii alegerii estetice“.

Eu însumi aș dori să susțin, urmându-l în parte pe Fowler, că **alegerea estetică a îndrumat întotdeauna fiecare aspect laic al formării canonului**. Acesta este totuși un lucru greu de argumentat astăzi, când apărarea canonului literar, ca și demolarea lui, au devenit profund politizate. Apărarea ideologică a canonului occidental este la fel de vătămătoare pentru valoarea estetică precum este năvala atacatorilor care încearcă să distrugă canonul sau, cum pretind ei, să-l „deschidă“. **Nimic nu e mai important pentru canonul occidental decât principiile sale selective, elitiste doar în măsura în care se bazează pe criterii strict artistice**. Cei care se opun canonului susțin că formarea sa implică întotdeauna și o ideologie. Mergând chiar mai departe, ei se referă la o ideologie a formării canonului, sugerând că a crea (sau a perpetua) un canon este *in sine* un act ideologic.

Eroul acestor adversari ai canonului este Antonio Gramsci. În *Selections from the Prison Notebooks* (*Extrase din caietele de închisoare*), acesta neagă posibilitatea ca un intelectual să existe independent de grupul social dominant, bazându-se doar pe „calificarea specială“ pe care o împarte cu colegii săi de breaslă (alți critici literari, de exemplu):

„Odată ce diferitele categorii de intelectuali tradiționali au experiența calificării lor istoric neîntrerupte, printr-un fel de *esprit de corps*, ei ajung să se proclame autonomi și independenți față de grupul social dominant.“

Fiind eu însumi critic literar și lucrând în perioada cea mai grea a criticii literare, nu găsesc, totuși, observația lui Gramsci ca fiind relevantă. Acel *esprit*

de corps al profesionalismului, deosebit și ciudat de drag înalților prelați anticanonici, nu mă interesează deloc și aş repudia orice „continuitate istorică neîntreruptă” cu academiile occidentale. Îmi doresc și îmi afirm o astfel de continuitate cu câțiva critici din secolul trecut și cu alți câțiva din ultimele trei generații. În ceea ce privește „calificarea specială”, a mea contra celei a lui Gramsci, aceasta este o problemă personală. Chiar dacă „grupul social dominant” s-ar identifica vreodată cu membrii universităților Yale sau New York sau ai universităților americane în general, nu pot găsi o conexiune lăuntrică între grupul social și modalitățile specifice în care mi-am petrecut viața citind, judecând, memorând și interpretând ceea ce numeam noi cândva „literatură”. Pentru a găsi critici aflați în slujba vreunei ideologii sociale, trebuie doar să-i cauți pe cei care încearcă să „deschidă” sau să demistifice canonul sau pe oponenții lor, care au căzut în păcatul de a deveni la fel cu cei pe care-i studiau. Dar nici unul dintre aceste grupuri nu e cu adevărat *literar*.

Fuga de estetic sau reprimarea lui a devenit o boală în instituțiile noastre de învățământ pretins superior. Shakespeare, a cărui valoare estetică a fost confirmată de judecata universală a patru secole, este acum „istoricizat” și redus la un discurs pragmatic, pentru simplul motiv că forța sa estetică misterioasă este un pericol pentru orice ideolog. Principiul de bază al actualei Școli a Resentimentului poate fi lămurit fără menajamente: ceea ce se numește valoare estetică provine din lupta de clasă. Principiul e atât de lax definit încât nici nu poate fi negat în totalitate; eu insist însă că **sinele individual este singura metodă și unicul standard pentru înțelegerea valorii estetice**. Dar „sinele individual” este, din păcate, definit doar în opoziție cu societatea și, parțial, concurența dintre el și comunitate ține de conflictul dintre clasele socio-economice. Tatăl meu a lucrat într-o fabrică de confecții și, totuși, eu am avut timp suficient să citesc și să meditez asupra lecturilor. Instituția care m-a susținut, Universitatea Yale, face parte, în mod inevitabil, din administrația americană, iar neîntreruptele mele meditații literare ar trebui deci să fie vulnerabile față de analiza marxistă tradițională a intereselor de clasă. Toate afirmațiile mele pătimase despre valoarea estetică a sinelui izolat sunt în mod necesar însoțite de aluzia că timpul liber pentru a medita trebuie cumpărat de la comunitate. <

Nici un critic (nici măcar eu însumi) nu este un Prospero ermetic, exercitându-și magia albă asupra unei insule vrăjite. Critica, la fel ca poezia, este (în sens ermetic) un fel de „furt din avutul comun”. Dacă în tinerețea mea

clasa conducătoare îngăduia cuiva să susțină autonomia esteticului, avea desigur anumite interese disimulate prin astfel de discursuri. Asta nu înseamnă însă mare lucru. Libertatea de a percepe valoarea estetică poate fi efectul unui conflict social, dar valoarea nu este același lucru cu libertatea, chiar dacă aceasta nu poate fi obținută fără acea percepție. **Valoarea estetică este, prin definiție, generată de o interacțiune între artiști, o influențare care înseamnă întotdeauna interpretare. Libertatea de a fi artist sau critic apare, în mod necesar, din conflictul social.** Dar originea sau sursa libertății de a percepe, deși deloc irelevantă pentru valoarea estetică, nu se suprapune perfect cu ea. Obținerea individualității presupune întotdeauna o vină, o variantă a culpei de a fi supraviețuitori, iar această vină nu produce valoare estetică.

Nu poate exista valoare estetică fără un răspuns la întreita întrebare a oricărei întreceri: mai mult, mai puțin sau egal? Deși întrebarea este structurată într-un limbaj figurativ economic, răspunsul va fi liber de principiul economic freudian. Nu există poem în sine, și totuși ceva ireductibil sălășluiește în estetic. **Orice valoare care rezistă se constituie printr-un proces de influență interartistică, ce cuprinde componente psihologice, spirituale și sociale, elementul definitoriu rămânând însă cel estetic.** Un istorist, pe linia lui Marx sau a lui Foucault, poate să persiste în credința că „producția” esteticului se datorează forțelor istorice, dar nu producția ne interesează aici în mod special. Sunt întru totul de acord cu un motto impus de Dr. Johnson: „Nici un om inteligent n-a scris vreodată fără speranța unui câștig”. Totuși, de la Pindar până azi, aspectul economic evident al literaturii nu a generat niciodată o problemă de supremație estetică. **Tradiționaliștii și inițiatorii canonului par să fie de acord măcar în ce privește supremația: aparține lui Shakespeare. El însuși este canonul laic; atât înaintașii, cât și urmașii se definesc prin el, în scopuri canonice.** Aceasta e dilema cu care se confruntă partizanii resentimentului: ori neagă unicitatea valorii lui Shakespeare (o problemă dureroasă și complicată), ori demonstrează de ce și cum istoria și lupta de clasă au produs acele aspecte ale pieselor lui care i-au asigurat poziția centrală în canonul occidental.

Aici însă ei se confruntă cu dificultăți de neînving, datorită forței shakespeariene complet idiosincratice: el este mereu înaintea ta, conceptual și imagistic, oricine și oriunde ai fi. Te face să te simți anacronic, pentru că te conține, nu ți se subsumează niciodată. Nu-l poți elucida printr-o nouă doctrină – fie ea marxismul, freudismul sau scepticismul lingvistic demanian. În schimb,

doctrina va fi elucidată prin el, nu prin prefigurare, ci prin postfigurare. Tot ce e important din Freud există deja la Shakespeare și cu o critică elocventă a freudismului, pe deasupra. Harta freudiană a minții este și cea a lui Shakespeare; Freud pare doar s-o fi transpus în proză. În altă ordine de idei, o lectură shakespeariană a lui Freud îi clarifică și îi copleșește textul; o lectură freudiană a lui Shakespeare îl reduce pe acesta sau ar face-o, dacă noi am putea suporta această reducere, care depășește orice limită a absurdului. *Coriolan* îl poate explica mult mai bine pe Marx din *18 Brumăr al lui Ludovic Napoleon* decât ar putea orice lectură marxistă să-l explice pe *Coriolan*.

Supremația lui Shakespeare este, sunt sigur, stânca pe care va eșua, până la urmă, Școala Resentimentului. Cum se vor împăca cele două extreme? Dacă alegerea lui Shakespeare în centrul canonului este arbitrară, aceștia vor trebui să explice de ce l-a ales clasa dominantă pe el, și nu pe Ben Jonson, de exemplu. Dacă istoria, și nu cei de la conducere, l-a ridicat pe Shakespeare, ce anume din el a captivat într-atât istoria economică și socială, pe marele demiurg însuși? Această întrebare se apropie însă de limitele fantastului. N-ar fi mult mai simplu să admitem diferența de *calitate* și de structură dintre Shakespeare și orice alt scriitor, fie el Chaucer sau Tolstoi? Originalitatea este marea problemă de acomodare a resentimentarilor, iar **Shakespeare rămâne cel mai original autor cunoscut vreodată.**

ORIGINALITATEA LITERARĂ AUTENTICĂ devine întotdeauna canonică. Cu câțiva ani în urmă, la New Haven, într-o noapte când era furtună, am recitat *Paradisul pierdut*. Trebuia să scriu o prelegere despre Milton, ce făcea parte dintr-o serie de prelegeri pe care le trimiteam la Harvard, și am vrut să recitesc poemul de la început, ca și cum nu l-aș fi citit niciodată și nimeni altcineva n-ar mai fi făcut-o. Pentru asta trebuia să uit o întreagă bibliotecă critică cu privire la Milton, ceea ce părea un lucru practic imposibil. Trebuia totuși să încerc, pentru că îmi doream experiența lecturii *Paradisului pierdut* așa cum îl citisem prima dată, cu mai mult de patruzeci de ani în urmă... Și, citind până ce am adormit, pe la miezul nopții, sentimentul de familiaritate creat de poem a început să se risipească și a continuat să scadă în zilele următoare, când l-am terminat de citit. Am rămas uimit și ușor înstrăinat, și totuși teribil de copleșit. Ce citeam oare?

Deși poemul este o epopee biblică, în formă clasică, mi-a lăsat acea impresie stranie specifică literaturii fantastice sau genului science-fiction, nicidecum epopeii eroice. *Stranietatea* era efectul lui copleșitor. Eram stăpânit de două senzații diferite, dar intim legate: puterea competitivă și triumfătoare a autorului, minunat desfășurată într-o luptă implicită și explicită cu orice alt autor și text, inclusiv cu Biblia, pe de o parte, și ciudătenia uneori înspăimântătoare a celor prezentate, pe de altă parte. Abia după ce am terminat, mi-am reamintit (conștient, desigur) o carte crudă a lui William Empson, *Dumnezeul lui Milton*, și observația sa că *Paradisul pierdut* are o splendoare barbară, asemeni anumitor sculpturi africane primitive. Empson a condamnat barbarismul miltonian asupra creștinismului, doctrină pe care o găsea detestabilă. Empson era marxist, un simpatizant fervent al comuniștilor chinezi, dar nu a fost nicidecum un precursor al Școlii Resentimentului. El a impus stilul liber cu un extraordinar talent și s-a dovedit mereu conștient de conflictul dintre clasele sociale, dar nu a încercat să reducă *Paradisul pierdut* la o înlănțuire de forțe economice. L-a interesat în primul rând aspectul estetic, adevărata preocupare a unui critic literar, și a reușit să nu-și transfere aversiunea morală față de creștinism (și față de Dumnezeu lui Milton) asupra judecăților estetice îndreptate împotriva poemului. Elementul barbar m-a impresionat și pe mine, la fel ca pe Empson, dar ce m-a interesat mai mult a fost triumful aprioric în competiție.

NU SUNT MULTE OPERE LITERARE mai importante pentru canonul occidental decât *Paradisul pierdut* – probabil marile tragedii shakespeariane, *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer, *Divina Comedie* a lui Dante, *Tora*, *Evangheliile*, *Don Quijote* de Cervantes și epopeile homerice. Cu excepția poemului lui Dante, probabil, nici una dintre aceste scrieri nu a mai fost atât de expusă controverselor ca întunecata operă a lui Milton. Shakespeare, fără îndoială, a primit provocări din partea dramaturgilor rivali, iar Chaucer a citat, plin de farmec, autorități fictive, ascunzând ceea ce le datora lui Dante și Boccaccio. Biblia ebraică și Noul Testament grecesc au fost revizuite și redactate în forma lor actuală de editori care nu aveau nimic în comun cu autorii lor originari. **Cervantes i-a parodiat până la moarte, cu un haz neîntrecut, pe autorii de romane cavalești; nu mai cunoaștem însă textele precursorilor lui Homer.**

de scris în part. H. C.

Milton și Dante sunt cei mai combativi dintre marii scriitori occidentali și totuși erudiții reușesc cumva să treacă sub tăcere barbarismul celor doi și chiar să-i proclame drept pioși. Astfel, C.S. Lewis a reușit să descopere o trăire individuală „pur creștină” în *Paradisul pierdut*, iar John Freccero îl consideră pe Dante un augustinian fervent, gata să rivalizeze cu *Confesiunile* în al său „roman despre sine”. Abia acum încep să înțeleg că Dante l-a corectat, în mod creativ, pe Virgiliu (printre mulți alții), la fel de substanțial ca și Milton, care îi corectează pe absolut toți cei dinaintea lui (inclusiv pe Dante). Competiția este mereu prezentă, indiferent că autorul se joacă și glumește, ca Chaucer, Cervantes și Shakespeare, sau că e agresiv, ca Dante și Milton. Din toată critica marxistă, o idee mi se pare și mie valoroasă: într-o scriere puternică există întotdeauna conflict, ambivalență, contradicție între subiect și structură. În ceea ce privește originile acestui conflict, mă despart de marxiști. De la Pindar până în prezent, scriitorul care vrea să devină canonic poate lupta în numele unei clase sociale, cum a făcut-o Pindar pentru aristocrați. Dar, în primul rând, orice scriitor ambițios luptă pentru sine însuși și își va neglija sau trăda frecvent clasa în folosul propriilor interese, care se concentrează în întregime asupra individualității. Dante și Milton au făcut amândoi mari sacrificii pentru ceea ce ei au considerat o evoluție politică rodnică și justificată, dar nici unul dintre ei nu și-ar fi sacrificat poemul cel mai însemnat pentru nici un fel de cauză și au făcut în așa fel încât respectiva cauză să se identifice cu poemul, și nu poemul cu ea. Făcând asta, ei au creat un precedent, care nu a prea fost însă urmat de mulțimea academică de astăzi, care se străduiește să lege studiul literaturii de tendința spre schimbare socială. Există însă în America urmași ai lui Dante și Milton în această privință, exact acolo unde era de așteptat să-i găsim: sunt cei mai mari poeți de la Whitman și Dickinson până azi – „reacționarii” Wallace Stevens și Robert Frost.

Cei care pot crea opere canonice își consideră întotdeauna scrierile ca forme de expresie ce depășesc orice program social, oricât de exemplar. Problema litigioasă e dată de îngrădirile pe care opera le-ar suferi și marea literatură se afirmă întotdeauna ca suficientă sieși față de cele mai valoroase cauze: feminism, încurajarea culturii afro-americane și alte mișcări corecte din punct de vedere politic ale momentului. Acest aspect implică realizări variate. Un poem valoros, prin definiție, nu se lasă conținut de nimic altceva, nici chiar de Dumnezeu lui Dante sau Milton. Dr. Samuel Johnson, cel mai subtil dintre criticii literari, considera, pe bună dreptate, că poezia evlavioasă

e ceva imposibil în comparație cu evlavia față de poezie: „Binele și răul Eternității sunt mult prea grele pentru aripile înțelegerii”. „Grele” este aici o metaforă pentru „de neconținut” și ambele sunt referiri metaforice. Susținătorii deschiderii canonului condamnă religia manifestă, dar ei pretind versuri evlavioase (și critică evlavioasă!) chiar dacă obiectul venerației s-a tot schimbat odată cu ascensiunea femeilor, a negrilor sau a celui mai necunoscut zeu dintre cei necunoscuți, lupta de clasă, în Statele Unite. Totul variază în funcție de valorile personale, dar mi se pare tot mai ciudat că marxștii văd concurența oriunde, dar nu reușesc să vadă că ea este intrinsecă înaltelor arte. Avem aici un amestec ciudat de idealizare și subestimare a literaturii, care și-a urmărit întotdeauna propriile țeluri egoiste.

Paradisul pierdut a devenit canonic înainte ca un canon laic să fie stabilit, la un secol după Milton. La întrebarea „cine l-a făcut canonic pe Milton?” răspunsul este John Milton însuși, dar, pe lângă el, mulți alți poeți mari – de la prietenul său Andrew Marvell la John Dryden și la aproape toți marii poeți ai secolului al XVIII-lea și ai perioadei romantice – Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats. Criticii, Dr. Johnson și Hazlitt, au contribuit și ei, desigur, la canonicizare, dar Milton, precum Chaucer, Spencer și Shakespeare înaintea lui sau ca Wordsworth după el, a depășit pur și simplu tradiția, subsumând-o. Acesta e cel mai puternic test al canonicității. Puțini sunt cei care l-au trecut și probabil că nimeni n-ar mai reuși astăzi. Întrebarea este dacă în prezent mai putem forța tradiția să ne facă loc, „înghiontind-o” dinăuntru, și nu din afară, cum vor multiculturaliștii.

O mișcare în interiorul tradiției nu poate fi ideologică și nu se poate pune în serviciul nici unui țel social, oricât de admirabil ar fi el din punct de vedere moral. În canon se poate pătrunde doar prin forță estetică, construită în principal dintr-un amalgam de stăpânire a limbajului figurativ, originalitate, putere cognitivă, cunoaștere și exuberanță în stil. O ultimă nedreptate a nedreptăților istoriei este că nu-și înzestrează victimele decât cu sentimentul propriei victimizări. Oricare ar fi canonul occidental, el nu este un program de salvare socială.

MODUL CEL MAI STUPID de a apăra canonul este de a insista că el materializează toate cele șapte virtuți morale care stau la baza presupusului nostru cod de valori normative și principii democratice. E complet neadevărat și

se poate dovedi. *Iliada* ne învață cât de trecătoare e gloria militară, iar Dante se bucură de chinurile eterne la care sunt supuși dușmanii săi personali. Versiunea de creștinism a lui Tolstoi elimină tot ceea ce noi ceilalți păstrăm, în timp ce Dostoievski predică antisemitismul, obscurantismul și necesitatea sclaviei. Opiniile politice ale lui Shakespeare, atât cât le putem noi descifra, nu par foarte diferite de ale propriului său personaj, Coriolan, iar ideile lui Milton despre libertatea cuvântului și a presei nu exclud impunerea a tot felul de restricții sociale. Spencer e foarte încântat de masacrarea rebelilor irlandezi, iar egocentrismul lui Wordsworth îi înalță propria inteligență poetică deasupra oricărei alte surse de splendoare.

Cei mai mari scriitori ai Occidentului sunt subversivi față de toate valorile – proprii sau generale. Erudiții care ne îndeamnă să căutăm sursele moralității și ale politicii noastre la Platon sau la Isaia au pierdut contactul cu realitatea socială în care trăim. Dacă cercetăm canonul occidental cu scopul de a ne constitui propriile valori sociale, politice sau morale individuale, cred sincer că vom deveni monștri ai egoismului și ai exploatării. A-l înțelege fiind în slujba vreunei ideologii înseamnă, după părerea mea, a nu-l înțelege deloc. Receptarea forței estetice ne ajută să învățăm să stăm de vorbă cu noi înșine și să ne suportăm pe noi înșine. Adevăratul folos adus de Shakespeare, Cervantes, Homer, Dante, Chaucer sau Rabelais este accentuarea dezvoltării sinelui propriu. Citind operele canonice nu vom deveni mai buni sau mai răi, mai folositori sau mai dăunători societății. Dialogul minții cu ea însăși nu e în principal o realitate socială. Tot ce ne poate oferi canonul este o bună folosire a propriei solitudini, acea solitudine a cărei formă finală este confruntarea individului cu propria mortalitate.

DEȚINEM CANONUL pentru că suntem muritori și, de asemenea, ușor în întârziere. Oricât timp am avea, acesta are un sfârșit, iar de citit avem mai mult ca oricând. De la iehovist și Homer până la Freud, Kafka și Beckett facem un voiaj de aproape trei milenii. Într-o călătorie atât de lungă, ne oprim în porturi infinite ca Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare și Tolstoi, fiecare contând cât lecturile de o viață ale oricărui dintre noi. Ne aflăm astfel în dilema de a exclude practic câte ceva de câte ori citim sau recitim masiv. Un vechi test al operelor canonice a rămas valid cu înverșunare: dacă nu impune o recitare, opera nu poate dăinui. Analogia inevitabilă este cea cu

erotismul. Dacă ești Don Juan și Leporello îți țin lista cuceririlor, o scurtă întâlnire va fi de ajuns.

Orice ar spune anumiți parizieni, un text de valoare nu oferă plăcere, ci neplăcere sau o plăcere mai dificil de obținut decât cea oferită de un text facil. Nu sunt pregătit să-i contrazic pe admiratorii unui roman ca *Meridian* de Alice Walker, carte pe care mi-am impus s-o citesc de două ori și a cărei a doua lectură a fost una din cele mai remarcabile experiențe literare – a avut efectul unei epifanii și am văzut clar noul criteriu al celor care cer deschiderea canonului. Testul corect al noii canonicități e simplu, clar și încântător de favorabil schimbării sociale: cartea nu trebuie și nu poate fi recită – contribuția ei la progresul social stă în generozitatea cu care se oferă ingerării și eliminării rapide. De la Pindar până la Hölderlin și apoi la Yeats, oda și-a proclamat nemurirea și autocanonizarea prin întrecere. Oda social acceptabilă a viitorului ne va scuti, desigur, de asemenea pretenții, adresându-se umilinței împărtășite ca între surori, noii sublimități a țesătoarelor – metaforă preferată de critica feministă.

Și totuși trebuie să alegem. Fiind vorba de un timp limitat, ne mai convine să le recitim pe Elizabeth Bishop sau pe Adrienne Rich? Aș mai putea merge din nou cu Marcel Proust în căutarea timpului pierdut sau aș mai încerca să recitesc mișcătoarea denunțare a tuturor bărbaților, albi sau negri, pe care o face Alice Walker? Foști studenți de-ai mei, mulți dintre ei ajunși vedete ale Școlii Resentimentului, susțin că promovează altruismul social, începând cu știința de a citi altruist. Autorul, personajele literare și cititorul sunt deopotrivă lipsiți de individualitate. Ar trebui deci să ne adunăm lângă un râu împreună cu aceste spirite generoase, libere de vina autoafirmărilor trecute, și să fim botezați în apele Lethei? Ce am putea face ca să fim salvați?

Studiul literaturii, oricum ar fi condus, nu va salva pe nimeni și nu va îndrepta nici o societate. Shakespeare nu ne va face mai buni și nici mai răi, dar el ne-ar putea învăța cum să ne ascultăm vocea interioară când vorbim cu noi înșine. Astfel, ne-ar putea învăța cum să acceptăm schimbarea în noi și la ceilalți și, poate, chiar și forma ultimă a schimbării. Hamlet este ambasadorul morții pentru noi, probabil unul dintre puținii trimiși vreodată de către moartea care nu ne minte în legătură cu inevitabila conexiune dintre noi și acel tărâm necunoscut. Relația noastră cu el este oricum solitară, în pofida tuturor încercărilor ridicole ale diferitelor tradiții de a o instituționaliza. Prietenului meu, Paul de Man, îi plăcea să asocieze solitudinea fiecărui

text literar cu cea a morții fiecărui individ – analogie pe care am respins-o cândva. I-am sugerat o analogie mult mai ironică – între fiecare naștere a unei ființe umane și fiecare apariție a unui poem. Textele ar fi astfel legate între ele ca niște bebeluși – lipsa de grai trimitea la vocile anterioare, incapacitatea de a vorbi, la ceea ce ni s-a spus deja de către morți, care ne-au vorbit cândva fiecăruia dintre noi. Nu am câștigat în această discuție critică, pentru că nu l-am putut convinge în legătură cu această analogie umană mai cuprinzătoare. El prefera autoritatea dialectică a unei ironii mai heideggeriene. Tot ceea ce poate un text, tragedia lui Hamlet, de exemplu, împărtăși cu moartea este solitudinea. Dar atunci când ne-o împărtășește și nouă, vorbește oare cu autoritatea morții? Oricare ar fi răspunsul, aș vrea să subliniez că autoritatea morții, fie ea literară sau existențială, nu este o autoritate socială. **Canonul, departe de a fi slujitorul clasei sociale dominante, este mesagerul morții. Pentru a-l „deschide”, trebuie să-l convingi pe cititor că s-a mai făcut lumină într-o zonă a tărâmului de dincolo.** Fie ca morții să consimtă să nu se mai amestece printre noi, striga Artaud; dar tocmai asta nu vor consimți ei.

Dacă am fi literalmente nemuritori sau ni s-ar lungi viața la o sută patruzeci de ani, să spunem, am putea renunța la toate discuțiile despre canon. Dar noi avem la dispoziție doar un interval, după care nimic nu mai rămâne în urmă, și umplerea acestui interval cu lecturi de proastă calitate, în numele nu știu cărei justiții sociale, nu mi se pare a fi menirea criticului literar. Profesorul Frank Lentricchia, apostol al schimbării sociale prin ideologie academică, a reușit să citească *Anecdota borcanului* de Wallace Stevens ca pe un poem politic, unul dintre acelea care exprimă programul clasei sociale dominante. Arta de a așeza un vas era legată la Stevens de arta aranjamentelor florale și nu văd de ce Lentricchia n-ar publica un mic volum despre politica aranjamentelor florale, sub titlul *Ariel și florile climatului nostru*. Nici acum n-am uitat ce șoc am avut cu vreo treizeci și cinci de ani în urmă, la un meci de fotbal în Ierusalim. Spectatorii sefarzi aclamau echipa-oaspete venită din Haifa, asociată dreptei politice, împotriva echipei locale din Ierusalim, afiliată partidului laburist. De ce n-am politiza deci și studiul literaturii? Am putea chiar să-i înlocuim pe comentatorii sportivi cu erudiții într-ale politicii, ca un prim pas în reorganizarea baseballului, iar liga republicană ar întâlni liga democratică în Campionatele Mondiale. Ar rezulta o formă de baseball în care nu am mai putea evada pentru momente de relaxare pastorală, așa cum facem acum. Responsabilitatea politică a fiecărui jucător ar

fi la fel de adecvată situației ca și mult trâmbițata responsabilitate politică a criticului literar.

Rămânerea în urmă a culturii față de civilizație este acum o condiție particulară a Statelor Unite. Noi suntem ultimii moștenitori ai tradiției occidentale. **Educația bazată pe *Iliada*, Biblie, Platon și Shakespeare rămâne, într-o formă ușor exagerată, idealul nostru**, deși relevanța acestor monumente culturale este destul de departe de viața reală. Cei care resping canoanele se fac vinovați de elitism – ei înțeleg destul de clar că orice canon servește, chiar și indirect, țelurile și preocupările sociale, politice și chiar spirituale ale clasei bogate, în fiecare generație a societății occidentale. Pare destul de limpede că acel capital este necesar pentru afirmarea valorilor estetice. Pindar, ultimul și superbul campion al liricii arhaice, și-a folosit arta vânzându-și odele la prețuri fabuloase, prețuindu-i pe cei bogați pentru sprijinul consistent acordat generoasei lui exaltări în fața obârșiei lor divine. Această alianță între sublimitate și puterea financiară sau politică nu a încetat și nici nu va înceta vreodată.

Au existat, desigur, profeți, de la Amos la Blake și până la Whitman, care s-au ridicat împotriva acestei alianțe și, fără îndoială, o figură însemnată ca a unui Blake, de pildă, va apărea din nou într-o zi. Dar Pindar, și nu Blake, rămâne totuși norma canonică. Chiar profeți ca Dante sau Milton au făcut unele compromisuri, așa cum Blake nu a făcut-o, în măsura în care autorii *Divinei Comedii* și *Paradisului pierdut* s-au lăsat tentați de aspirații culturale pragmatice. Mi-a trebuit o viață întreagă de cufundare în studiul poeziei ca să înțeleg de ce **Blake și Whitman** au fost constrânși să devină **poetii ermetici**, cu adevărat ezoterici, care au fost. Dacă rupi alianța dintre cei bogați și cultură – ruptură ce-i diferențiază pe Milton de Blake și pe Dante de Whitman – trebuie să plătești un preț mare și ironic acelor care încearcă să distrugă continuitatea canonului și devii un gnostic întârziat, luptând împotriva lui Homer, a lui Platon și a Bibliei, transformând în mitologie propria interpretare greșită a tradiției. Un astfel de război poate aduce doar victorii parțiale. *Patru Zoa* sau *Cântec despre mine* sunt triumfuri parțiale pentru că își conduc discipolii la distorsionări disperate ale dorinței de creație. Poeții care merg cu succes pe drumul deschis de Whitman îi seamănă în profunzime, dar nu și la suprafață – sunt poeți extrem de formali, ca Wallace Stevens, T.S. Eliot și Hart Crane. Cei care încearcă să-i concureze aparentele forme deschise pier toți în sălbăticie, rapsozi începători și universitari impostori târându-se în urma părintelui lor vădit ermetic. Din nimic se obține tot nimic și Whitman

nu va lucra în locul lor. Un poet minor urmându-l pe Blake sau un ucenic al lui Whitman este întotdeauna un fals profet, care nu deschide un drum nou nimănui.

Nu pot spune că mă bucur de acest adevăr al fundamentării poeziei pe baze ale puterii lumești; îl urmez doar pe William Hazlitt, un critic de stânga autentic. În discuția sa minunată referitoare la Coriolan, în *Personaje din pie-sele lui Shakespeare*, Hazlitt recunoaște de la bun început că, din nefericire, „o cauză populară este, într-adevăr, prea puțin luată în considerare ca subiect pentru poezie. Ea se potrivește retoricii, pentru contradicții și explicații, dar nu produce nici un fel de imagine distinctă și imediată în mintea noastră”. Astfel de imagini, crede Hazlitt, sunt întotdeauna prezente însă în cazul tiranilor și al instrumentelor lor.

Hazlitt vede clar interferența problematică dintre puterea retoricii și retorica puterii, aducând puțină lumină în tenebrele noastre moderne. Părerile politice ale lui Shakespeare nu sunt în mod necesar cele ale personajului său, Coriolan, iar neliniștile lui pot sau nu să fie cele ale lui Hamlet sau ale regelui Lear. Shakespeare nu e nici tragicul Christopher Marlowe, ale cărui viață și operă, deopotrivă, par să-l fi învățat pe Shakespeare tocmai ce cale trebuie să ocolească. Shakespeare știe deja implicit ceea ce Hazlitt ne explică indirect: Muza, fie ea tragică sau comică, se află de partea elitei. Pentru fiecare Shelley sau Brecht există alte zeci de poeți ai momentului, mult mai puternici, care gravitează, în mod natural, în jurul claselor dominante din orice societate. Imaginația poetică e contaminată de zelul și excesele competiției sociale, pentru că de-a lungul istoriei Occidentului imaginația creatoare s-a considerat cea mai competitivă modalitate, asemănătoare alergătorului solitar, de căutare a gloriei personale.

Cele mai puternice femei dintre marile poete, Sapho și Emily Dickinson, sunt concurente și mai aprige decât bărbații. Domnișoara Dickinson din Amherst nu pornește deloc în ajutorul doamnei Elizabeth Barrett Browning pentru a desăvârși țesătura. Dimpotrivă, Dickinson o lasă pe Browning mult în urmă în norul de praf, deși triumful este mai subtil transmis decât victoria lui Whitman împotriva lui Tennyson în *Pe când înflorea liliacul*, unde se face referire la Poetul Laureat și la *Oda la moartea ducelui de Wellington*, astfel încât cititorul atent să fie obligat să observe cu cât elegia pentru Lincoln depășește lamentația pentru Ducele de Fier. Nu știu dacă va reuși critica feministă în încercarea de a schimba natura umană, dar mă îndoiesc că vreo

formă de idealism, oricât de târzie, va putea schimba întreaga bază a psihologiei creativității în Occident, feminină sau masculină, de la concurența dintre Hesiod și Homer până la cea dintre Dickinson și Elizabeth Bishop.

Scriind aceste rânduri, am aruncat o privire în ziar și am observat o relație a dilemei feministelor forțate, să aleagă între Elizabeth Holtzman și Geraldine Ferraro pentru nominalizarea în Senat. Alegerea nu diferă ca gen de aceea a unui critic constrâns în mod pragmatic să aleagă între May Swenson, o poetă destul de bună, și vehementa Adrienne Rich. Un poem „ideologic” poate să exprime sentimentele cele mai exemplare, cele mai progresiste idei politice, și totuși să nu fie poem cu adevărat. Un critic poate avea responsabilități politice, dar prima lui obligație este de a pune vechea și neiertătoare întrebare celor care intră în competiție: mai mult, mai puțin sau egal? Noi distrugem toate standardele intelectuale și estetice în domeniul umanist și al științelor sociale în numele dreptății sociale. Instituțiile noastre nu se dovedesc prea încrezătoare aici – chirurgilor neurologi și matematicienilor nu li se impun norme. Ceea ce s-a devalorizat este învățarea ca atare, ca și cum erudiția ar fi fost irelevantă în domeniul raționamentelor corecte sau greșite.

✗ **Canonul occidental**, în ciuda idealismului nelimitat al celor care vor să-l „deschidă”, există tocmai pentru a impune limite, standarde și măsuri, care nu sunt nici politice, nici morale. Sunt conștient că acum există un fel de alianță mascată între cultura populară și ceea ce se autointitulează „critică culturală” în prezent și că, în numele acestei alianțe, cunoașterea însăși poate să fie stigmatizată drept incorectă. **Cunoașterea nu poate înainta fără memorie**, iar canonul este adevărata artă a memoriei, fundamentul autentic al gândirii culturale. În ultimă instanță, **canonul înseamnă Platon și Shakespeare**; el este imaginea gândirii individuale, a lui Socrate cugetând în timp ce moare ori a lui Hamlet contemplând tărâmul de dincolo. Mortalitatea se asociază memoriei în conștiința testării realității, pe care o induce canonul. Prin însăși natura lui, canonul occidental nu se va „închide” niciodată, dar nici nu se va „deschide” forțat de către conducătorii actuali ai galeriei. Doar puterea unui Kafka sau a unui Freud l-ar putea deschide, prin persistența propriilor negații cognitive.

„Galeria” este puterea gândirii pozitive transferată la nivel academic. Cercetătorul legitim al canonului occidental respectă puterea negațiilor inerente în cunoaștere, se bucură de plăcerile dificile ale percepției estetice, învață

drumurile ascunse pe care erudiția ne face să le urmăm, chiar atunci când respingem plăcerile facile, printre care și chemările neîncetate ale celor care afirmă existența unei virtuți politice care va transcende toate amintirile noastre legate de experiențe estetice individuale.

Suntem bântuiți de nemuriri minore, pentru că centrul culturii noastre populare a încetat să fie concertul rock. Acesta a fost înlocuit de casetele video rock, a căror esență constă într-o nemurire instantanee sau măcar în posibilitatea ei. Relația dintre conceptul religios și cel literar de nemurire a fost una îndelung disputată, chiar și la vechii greci și romani, unde nemuritorii poeți și olimpicieni se amestecau destul de haotic. Disputa era oarecum tolerabilă, chiar benignă în literatura clasică, dar a devenit tot mai amenințătoare în Europa creștină. Distincțiile catolicilor între immortalitatea divină și faima umană, bazate ferm pe teologia dogmatică, au rămas destul de stabile până la venirea lui Dante, care se considera profet și, astfel, în mod inerent, a conferit *Divinei Comedii* statutul unei noi scripturi. Dante a anulat deliberat distincția dintre formarea canonului sacru și a celui laic, distincție care n-a mai fost niciodată foarte clară, ceea ce a contribuit la confuzia conceptelor actuale de „putere” și „autoritate”.

Termenii „putere” și „autoritate” au sensuri practic opuse în domeniul politic și în cel al literaturii, cum încă trebuie să o numim. Dacă acum nu mai reușim să vedem opoziția, aceasta s-ar putea datora unui domeniu intermediar, care se autoproclamă „spiritual”. Puterea și autoritatea spirituală își aruncă umbrele în mod vădit atât asupra politicii, cât și a poeziei. Trebuie să distingem astfel puterea estetică și autoritatea canonului occidental de orice consecințe spirituale, politice sau morale pe care le-a generat. Chiar dacă citirea, scrierea, învățarea sunt în mod necesar acte sociale, până și învățarea are propriul aspect solitar, acea singurătate pe care numai doi o pot împărtăși, după cum spunea Wallace Stevens. Gertrude Stein susținea că cel care scrie o face pentru sine și pentru străini, aforism superb, pe care-l voi transforma într-unul paralel: cel care citește o face pentru sine și pentru străini. Canonul occidental nu există pentru a întări elitele sociale preexistente. El e acolo pentru tine și pentru străini, astfel încât tu și cei pe care nu-i vei cunoaște niciodată să puteți întâlni puterea estetică autentică și autoritatea a ceea ce Baudelaire (și Erich Auerbach, după el) a numit „demnitate estetică”. Unul dintre semnele de identificare a canonicității este „demnitatea estetică”, semn ce nu poate fi de împrumut.

Autoritatea estetică sau puterea estetică sunt tropi poetici exprimând energii fciar solitare, nu sociale. Hayden White a denunțat cu multă vreme în urmă marele defect al lui Foucault – orbirea față de propriile lui metafore, slăbiciune care e o ironie la un discipol declarat al lui Nietzsche. Foucault a folosit propriile figuri poetice în locul celor din istoria ideilor a lui Lovejoy și a uitat pe urmă că „arhivele” lui erau ironii, intenționate sau nu. La fel se întâmplă cu „energiile sociale” ale noului istorist, care e mereu înclinat să uite că „energia socială” nu poate fi nicicum cuantificată, ca și libidoul freudian. **Autoritatea estetică și puterea creatoare sunt tot tropi, dar ceea ce semnifică ele – să o numim „canonicitate” – are un aspect brut cuantificabil, care constă în a afirma că William Shakespeare a scris 38 de piese, dintre care 24 pot fi considerate capodopere,** în timp ce energia socială n-a scris nici măcar o singură scenă. Moartea autorului e un trop, dar unul periculos, în timp ce viața lui este o entitate cuantificabilă.

Toate canoanele, chiar și anticanoanele la modă azi, sunt elitiste și nici unul dintre canoanele laice nu e vreodată „închis”. Deci operația cunoscută acum sub denumirea de „deschidere a canonului” e una complet redundantă. Deși canonul, ca orice listă sau catalog, are tendința de a fi mai curând inclusiv decât exclusiv, am ajuns acum la momentul în care lecturile de o viață nu pot acoperi totuși întregul canon occidental. Acesta este un lucru practic imposibil, pentru că n-ar însemna doar cunoașterea în amănunt a mai mult de 3.000 de cărți, dintre care multe, dacă nu cele mai multe, pun serioase dificultăți cognitive și imaginative, ci și sesizarea relațiilor dintre ele, din ce în ce mai complicate pe măsură ce perspectiva noastră se lărgeste. Mai sunt apoi **imensele complexități și contradicții ce constituie esența canonului occidental,** acesta fiind orice altceva, dar nicidecum o unitate sau o structură stabilă. Nimeni nu are autoritatea de a ne spune ce este canonul occidental, mai ales după 1800. El nu este și nu poate fi doar lista pe care eu sau altcineva am putea să o întocmim. Altfel, această listă ar fi doar un fetiș, ca orice alt bun de consum. Dar nu pot fi de acord cu marxiștii care afirmă că și canonul occidental este o variantă a ceea ce ei numesc „capital cultural”. Nu cred că o națiune atât de contradictorie ca Statele Unite ar putea genera contextul potrivit „capitalului cultural”, cu excepția acelor insule de cultură majoră ce contribuie la cultura de masă. Noi n-am avut o cultură majoră oficială în această țară după 1800, de la generația de după Războiul de Independență și până în prezent. Unitatea culturală este un fenomen fran-

cez și, în oarecare măsură, german, dar nicidecum o realitate americană a secolelor al XIX-lea sau al XX-lea. În contextul și din perspectiva noastră, **canonul occidental e un fel de listă a supraviețuitorilor**. După poetul Charles Olson, reprezentativ pentru America este spațiul, dar Olson scria asta ca propoziție introductivă la o carte despre Melville, deci despre secolul al XIX-lea. La sfârșitul secolului al XX-lea, factorul central este timpul, căci țara așezată la apus este ea însăși la vremea apusului. Ar putea cineva numi acum fetiș o listă de supraviețuitori ai unui război cosmologic de 3.000 de ani?

Problema este aici dispariția sau nemurirea operelor literare. Acolo unde au devenit canonice, ele au supraviețuit unei lupte uriașe în cadrul relațiilor sociale, relații care nu au însă nimic în comun cu lupta de clasă. Valoarea estetică apare în urma luptei dintre texte la nivelul cititorului, al limbii, în clasă sau în societate. Dintre cititorii aparținând clasei muncitoare, foarte puțini contează pentru stabilirea textelor „supraviețuitoare”, iar criticii de stânga nu-i pot înlocui nici ei. **Valoarea estetică se bazează pe memorie și pe durere (cum a observat Nietzsche), durerea de a renunța la plăcerile facile în favoarea celor dificile**. Muncitorii își rezolvă frământările întorcându-se spre religie. Sentimentul lor că estetica este doar o frământare, o neliniște în plus, ne ajută să înțelegem că **operele literare de succes sunt generatoare de anxietate, nu un antidot pentru ea**. Canonul este, de asemenea, **anxietate dobândită**, nu „stâlp de susținere” al moralității occidentale sau orientale. Dacă am putea construi un canon universal, multicultural și plurivalent, cartea lui de bază n-ar fi una religioasă – fie ea Biblia, Coranul sau alte texte din Orient –, ci Shakespeare, mai degrabă, pentru că e citit și jucat pretutindeni, în orice limbă și circumstanță. Oricare ar fi convingerile actualilor neoistoriști, pentru care Shakespeare este doar un simbol al energiilor sociale ale Renașterii engleze, acesta este, dimpotrivă, pentru sute de milioane de oameni – nici albi, nici europeni – un simbol al propriului lor patos, al sensului identității lor cu personajele create de Shakespeare. Pentru ei, universalitatea lui nu e istorică, ci fundamentală; el le arată propriile vieți jucate pe scenă. Prin personajele lui, ei se confruntă cu propriile spaime, fantasme, și nu cu energiile sociale manifeste ale vechii Londre mercantile.

Arta memoriei, cu antecedentele ei retorice și cu mlădițele ei magice, este o poveste despre locuri imaginare sau despre locuri reale transpuse în imagini. Încă din copilărie m-am bucurat de o memorie literară stranie, dar această memorie era pur verbală, fără cea mai mică urmă de componentă

vizuală. Doar acum, după șaizeci de ani, am ajuns să înțeleg că memoria mea literară se baza pe canon, ca sistem de memorare. Dacă eu sunt un caz special, aceasta se întâmplă doar în sensul că experiența mea e o versiune extremă a principalei funcții practice a canonului – rememorarea și ordonarea lecturilor de o viață. Cei mai mari autori preiau rolul de „locuri” în teatrul memoriei canonice, iar capodoperele lor ocupă pozițiile „imaginilor” din memorie. Shakespeare și *Hamlet*, autor marcant și dramă universală, ne silesc să ne amintim nu doar ce se întâmplă în *Hamlet*, ci, mai mult, ce se întâmplă în literatură pentru ca ea să devină memorabilă și astfel să prelungească viața autorului.

Moartea autorului, proclamată de Foucault, Barthes și de alții asemenea lor, este un alt mit anticanonic, asemănător cu strigătul de luptă al resentimentarilor, care i-ar îndepărta pe toți „bărbații europeni albi morți” – adică vreo treisprezece: Homer, Virgiliu, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Kafka și Proust. Mai plini de viață decât noi toți, aceștia erau desigur bărbați și presupun că „albi”, dar nu pot fi considerați morți în comparație cu oricare dintre autorii contemporani. Se află printre noi acum García Márquez, Pynchon, Ashberry și alții, pe punctul de a deveni la fel de canonici precum Borges sau Beckett dintre cei de curând dispăruți, dar Cervantes și Shakespeare au un alt grad de vitalitate. Canonul este, într-adevăr, un etalon de vitalitate, o normă care încearcă să schițeze incomensurabilul. Vechea metaforă a nemuririi scriitorului este relevantă aici și reînnoiește puterea canonului pentru noi. Iar în digresiunea *Poezia ca perpetuare*, Curtius îl citează pe Burckhardt, care identifică „faima literară” cu nemurirea. Dar Burckhardt și Curtius au trăit și au murit cu mult înaintea epocii lui Warhol, când atât de mulți sunt vestiți pentru doar cincisprezece minute. Nemurirea de un sfert de oră este acum conferită în mod gratuit și e una dintre cele mai amuzante consecințe ale „deschiderii canonului”.

Apărarea „canonului occidental” nu e nicidecum o apărare a Occidentului sau o întreprindere naționalistă. Dacă multiculturalismul ar însemna Cervantes, cine l-ar putea nega? Cei mai mari dușmani ai standardelor estetice și cognitive sunt așa-ziii apărători ai canonului, care ne tot bat la cap cu valorile morale și politice ale literaturii. Noi nu trăim în conformitate cu etica din *Iliada* sau cu politica platoniciană. Cei care ne învață cum să interpretăm un text au mai multe în comun cu sofistii decât cu Socrate. Ce ar putea face Shakespeare pentru societatea noastră pe jumătate ruinată, odată

ce funcția dramei shakespeareane nu are nici o legătură cu virtutea cetățenească sau cu dreptatea socială? Noii istoriști, cu amestecul lor ciudat de Marx și Foucault, sunt doar un episod mărunț în istoria nesfârșită a platonismului. Platon spera că-i va putea alunga și pe tirani dacă-i alungă pe poeți din cetate. Alungându-l pe Shakespeare sau reducându-l la propriul lui context nu vom scăpa însă de tirani. În orice caz, nu-l putem da de-o parte pe Shakespeare și nici canonul conturat în jurul lui. Shakespeare, așa cum ne place deseori să uităm, ne-a inventat pe noi în mare parte. Dacă-i mai adăugăm și pe ceilalți din canon, atunci Shakespeare și canonul ne-au inventat pe noi în întregime. Emerson, în *Representative Men* (*Oameni reprezentativi*), a înțeles foarte bine asta: „Shakespeare este mult deasupra categoriei autorilor importanți, cum este și deasupra mulțimii. Înțelepciunea lui este de neimaginat, a celorlalți se poate imagina. Un cititor experimentat poate pătrunde și continua gândul platonice, dar nu și pe cel shakespearean. Aici rămânem pe dinafară... Prin facultățile sale creatoare, Shakespeare este unic.”

NIMIC DIN CE-AM PUTEA noi spune azi despre Shakespeare nu e la fel de important precum concluzia lui Emerson. Fără Shakespeare, nu avem canon, pentru că nu avem nici posibilitatea de a ne cunoaște propriul sine, oricine am fi. Ii datorăm lui Shakespeare nu numai reprezentările noastre cognitive, ci și o mare parte din capacitatea noastră cognitivă. Diferența dintre Shakespeare și cei mai importanți rivali ai lui este și una de gen, dar și una de grad, și această dublă diferență definește realitatea și necesitatea canonului. În absența canonului, încetăm să gândim. Putem vorbi în gol, la nesfârșit, despre înlocuirea standardelor estetice cu considerații etnice și feministe, iar țelurile sociale pot fi admirabile. Totuși, doar puterea se poate uni cu o altă putere, așa cum Nietzsche susținea mereu.

2. Shakespeare - centrul canonic

PARTEA A II-A

Epoca aristocratică

2. Shakespeare – centrul canonului

ÎN ANGLIA ELISABETANĂ, actorii aveau un statut apropiat de cel al cerșetorilor, împărțind viața celor de jos întru totul. Situația îl îndurera desigur pe Shakespeare, care muncea din greu să se poată întoarce în Stratford ca *gentleman*. În afara acestei dorințe, nu știm aproape nimic despre perspectiva socială a lui Shakespeare, exceptând puținul ce se poate spicui din piese, unde informația este întotdeauna ambiguă. Ca actor și dramaturg, Shakespeare depindea, desigur, de aristocrați pentru protecție și patronaj, și părerile sale politice – dacă avea vreunele – erau cele potrivite perioadei de vârf a epocii aristocratice (în sensul dat de Vico), care începe cu Dante, trece prin Renaștere și Iluminism și se termină cu Goethe. Ideile politice ale tânărului Wordsworth și ale lui William Blake sunt cele ale Revoluției Franceze și ele vor vesti noua epocă, cea democratică, ce își atinge punctul culminant cu Whitman și canonul american, ajungând la expresia ei finală prin Tolstoi și Ibsen. La originile artei shakespeariane se află, ca un postulat fundamental, un sens aristocratic al culturii, deși Shakespeare transcende acest sens, așa cum face cu orice altceva.

Shakespeare și Dante se află în centrul canonului pentru că ei îi depășesc pe toți ceilalți scriitori prin acuitatea cognitivă, forța lingvistică și puterea de invenție. S-ar putea ca aceste trei înzestrări să se contopească într-o pasiune ontologică, adică o capacitate de a se bucura sau, cum spunea Blake în *Proverbs of Hell* (*Proverbele iadului*): „Exuberanța înseamnă frumusețe“. Energiile sociale există în fiecare epocă, dar ele nu pot compune piese, poeme sau narațiuni. Forța creatoare este un dar individual, prezent în orice epocă, dar încurajat în mare măsură de anumite contexte, mișcări naționale, pe care le vom studia doar pe segmente, pentru că unitatea unei epoci mari este, de obicei, o iluzie. A fost Shakespeare un accident? Sunt imaginația literară

și modalitățile ei de exprimare entități la fel de echivoce precum manifestarea lui Mozart, de exemplu? Shakespeare nu se numără printre poeții care n-au nevoie să evolueze, care par complet formați de la bun început – aceea specie rară care-i include pe Marlowe, Blake, Rimbaud sau Crane. Aceștia nu par deloc să urmeze un proces evolutiv. *Tamerlan – Partea I, Poetical Sketches* (*Fragmente poetice*), *Les Illuminations* (*Iluminări*) sau *White Buildings* (*Clădiri albe*) sunt deja vârfuri ale creației celor amintiți. Shakespeare din primele piese istorice și comedii bufe sau din *Titus Andronicus* abia dacă lasă să se întrezărească autorul lui *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear* sau *Macbeth*. Citind *Romeo și Julieta* și apoi *Antoniou și Cleopatra*, îmi vine greu să cred că drama-turgul liric din prima piesă a putut crea gloria cosmologică a celei de-a doua.

Când devine Shakespeare cel pe care îl cunoaștem? Ce piese sunt cano-nice încă de la început? În 1592, la 28 de ani, scrisese deja cele trei părți din *Henric VI* și urmarea, *Richard III*, precum și *Comedia erorilor*. *Titus Andro-nicus*, *Îmblânzirea scorpiei* și *Cei doi tineri din Verona* sunt scrise doar un an mai târziu. Prima lui mare realizare este uimitoarea piesă *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, scrisă probabil în 1594. Marlowe, cu o jumătate de an mai în vârstă decât Shakespeare, fusese ucis într-o tavernă la 30 mai 1593, când avea 29 de ani. Dacă Shakespeare ar fi murit în acel moment, nici nu s-ar fi comparat cu Marlowe. *Evreul din Malta*, cele două părți din *Tamerlan*, *Eduard II* și chiar fragmentarul *Doctor Faustus* sunt realizări mult mai impor-tante decât cele ale lui Shakespeare dinainte de *Zadarnicele chinuri ale dra-gostei*. La cinci ani după moartea lui Marlowe, Shakespeare își depășise cu mult rivalul prin *Visul unei nopți de vară*, *Neguțătorul din Veneția* și cele două părți din *Henric IV*. Bottom, Shylock și Falstaff se alătură lui Faulconbridge din *Regele Ioan* și lui Mercutio din *Romeo și Julieta*. Ei sunt tipuri de perso-naje cu totul noi pe scenă, întrecând cu ani-lumină talentul sau chiar preocu-pările lui Marlowe. Aceștia cinci, în ciuda dezaprobării formaliştilor, ies din piesele lor, pășind în spațiul a ceea ce A.D. Nuttall numește, pe bună drep-tate, „un nou *mimesis*“.

În cei 13-14 ani de după crearea lui Falstaff, ne sunt oferiți demni succe-sori ai acestuia: Rosalind, Hamlet, Othello, Iago, Lear, Edmund, Macbeth, Cleopatra, Antoniu, Coriolan, Timon, Imogen, Prospero, Caliban și mulți alții. În 1598, Shakespeare este deja consacrat, iar Falstaff e îngerul confirmării sale. Nici un alt scriitor nu a mai avut intuiții lingvistice atât de profunde ca

Shakespeare. Ele sunt atât de numeroase în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, încât avem impresia că multe limite ale limbajului au fost atinse o dată pentru totdeauna. Totuși, marea originalitate a lui Shakespeare stă în prezentarea personajelor: Bottom este un triumf nostalgic, Shylock, o problemă în permanență echivocă pentru noi toți, dar Sir John Falstaff e atât de original și de copleșitor, încât Shakespeare pare să schimbe prin el însuși sensul profund al creării unui om prin cuvinte.

Prin Falstaff, Shakespeare este totuși dator, din punct de vedere literar, cuiva. Nu e vorba aici de Marlowe sau de Viciul din piesele morale medievale și nici de soldatul fanfaron din comedia antică, ci de cel mai autentic precursor al lui Shakespeare, pentru că e cel mai profund, și anume Chaucer cu *Povestirile din Canterbury*. Există o firavă, dar vibrantă legătură între Falstaff și un personaj la fel de scandalos, nemaipomenita Alys, târgoveața din Bath, mult mai potrivită să țină alături de Sir John decât Doll Tearsheet sau Mistress Quickly. Târgoveața din Bath a îngropat cinci soți, dar cine ar putea să-i supraviețuiască lui Falstaff? Specialiștii au observat ciudatele trimeri în subtext la Chaucer pe care le sugerează Falstaff: Sir John parcurge și el drumul spre Canterbury și atât el, cât și Alys parodiază versetul din „Epistola întâi către corinteni” în care apostolul Pavel îi îndeamnă pe credincioșii creștini să-și urmeze fiecare chemarea. Târgoveața din Bath își proclamă vocația pentru căsătorie:

*Eu nu fac năzuri, vreau ca să rămân
Cum m-a croit prea-bunul meu Stăpân*.*

Falstaff se ia la întrecere cu ea, nerecunoscând că este un tâlhar la drumul mare:

*Păi, Hal dragă, doar asta ni-i chemarea!
Și nu-i nici un păcat ca omul să trudească întru chemarea sa.***

Cei doi mari ironici-vitaliști predică o imanență covârșitoare, o justificare a vieții prin ea însăși, aici și acum. Fiecare în parte un mare individualist și

* Geoffrey Chaucer, *Povestirile din Canterbury*, vol. II, trad. Dan Duțescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963, p. 11.

** Shakespeare, *Opere IV, Henric al IV-lea*, partea I, trad. rom. Dan Duțescu.

hedonist, ei se unesc în a nega moralitatea de bun-simț și a anticipa marele „proverb al iadului” al lui Blake: „O singură lege pentru leu și pentru bou înseamnă asuprire”. Lei ai pasiunii și ai intensității solipsiste, fără îndoială, ei îi offensează doar pe cei virtuuoși, cum spune Falstaff, referindu-se la rebelii ridicați împotriva lui Henric IV. Sir John și Alys ne oferă lecția inteligenței sălbatice, atenuate de umorul dezlănțuit. Falstaff, „nu numai plin de umor în sine, ci sursa însăși a umorului celorlalți”, se potrivește cu târgoveața, a cărei subversiune la adresa autorității masculine se consumă atât la nivel verbal, cât și sexual. Talbot Donaldson, în *Lebăda la izvor. Shakespeare citindu-l pe Chaucer*, trasează cea mai uimitoare paralelă între acești doi mari creatori de solilocii și monologuri – calitatea, pe care o au în comun și cu Don Quijote, de a se implica aproape copilărește în piesă: „Nevasta ne spune că ea vrea doar să se joace, și acesta este un adevăr și în ce-l privește pe Falstaff, în general. Dar, în cazul amândurora, nu putem fi siguri unde începe și unde se termină jocul lor”. Da, noi suntem nesiguri, dar Sir John și Alys nu sunt... Falstaff ar putea spune, ca și ea: „așa era lumea pe vremea mea”, doar că el e cu mult mai realizat ca personaj. Astfel Shakespeare a fost scutit de a mai afirma un lucru deja demonstrat. Modalitățile de reprezentare în formare ale lui Chaucer, care o fac pe târgoveața din Bath o precursoră a lui Falstaff și pe vânzătorul de indulgențe un înaintaș decisiv al lui Iago și al lui Edmund, fac legătura între ordinea piesei și personaje, pe de o parte, și limbaj, pe de altă parte. Alys și vânzătorul de indulgențe ne apar ascultându-și propria voce interioară și desprinzându-se, astfel, de structurile piesei și ale vicleniei tocmai prin această capacitate de a se asculta. Shakespeare a fost destul de subtil încât să valorifice ideea și, începând cu Falstaff, a răspândit intens efectul vocii interioare pentru marile sale personaje și mai ales pentru capacitatea lor de schimbare.

Și tocmai aici se află cheia poziției centrale a lui Shakespeare în canon. Așa cum Dante îi întrece pe toți scriitorii dinainte și de după el prin accentuarea unei constante a naturii umane, a poziției fixe care ni se cuvine în eternitate, Shakespeare îi depășește pe toți ceilalți evidențiind mutabilitatea psihologiei umane. Aceasta este însă doar o parte din splendoarea operei sale; nu numai că își înfrânge toți rivalii, dar el creează imaginea schimbării de sine prin însăși ascultarea vocii interioare, pornind doar de la aluzia folosită de Chaucer, dezvoltând una dintre cele mai remarcabile inovații literare

ale sale. Unii ar putea bănuî că Shakespeare, cunoscând bine opera lui Chaucer, și-a amintit de târgoveața din Bath când a ajuns la acel moment extraordinar al inventării lui Falstaff. Nici Hamlet, aflat pe locul întâi în întreaga literatură în ce privește solilocviile, nu vorbește decât puțin mai mult cu sine însuși decât Falstaff. Noi toți o facem astăzi, ascultându-ne propria conștiință la tot pasul, cumpănind și acționând în consecință. Nu e vorba însă doar de un dialog al minții cu sine însăși aici sau de o reflectare a luptei interioare, inerente psihicului uman, ci mai degrabă de o reacție a vieții la ceea ce a devenit literatura, în mod inevitabil, de-a lungul timpului. Începând cu Falstaff, Shakespeare adaugă la funcția literaturii, care consta în a învăța cum să vorbim cu ceilalți, o lecție de melancolie, dominantă azi în poezie: cum să vorbim cu noi înșine.

În evoluția sa pe scenă de-a lungul anilor, Falstaff a stârnit un cor de proteste moralizatoare. Unii dintre cei mai subtili critici și comentatori au fost de-a dreptul răutăcioși, printre epitetele lor numărându-se: „parazit“, „laș“, „fanfaron“, „corupător“, „seducător“, dar și altele, mult mai concrete: „mân-cău“, „bețiv“ și „curvar“. Descrierea mea preferată este cea făcută de George Bernard Shaw: „un ticălos bătrân, ramolit și dezgustător“ – reacție pe care eu o atribui faptului că Shaw a înțeles, în secret, că umorul lui nu-l poate egala pe cel al lui Falstaff și că nu mai poate afirma cu ușurința și încrederea în sine obișnuite că inteligența lui este superioară celei shakespeariene. Shaw, ca noi toți, nu se putea confrunta cu Shakespeare fără a simți antiteza cu sine însuși și fără a recunoaște acea straniețate și, în același timp, familiaritate a marelui creator.

Revenind la Shakespeare, după ce am scris despre poeții romantici și moderni și după ce am meditat asupra problemei influențelor și a originalității, am simțit șocul diferenței atât de gen, cât și de grad pe care îl dă unicitatea shakespeariană. Această diferență nu are nimic de-a face cu piesa în sine. O punere proastă în scenă a unei piese de Shakespeare, mediocru regizată și cu actori care nu știu să recite, diferă, de asemenea, ca gen și grad, de regizări bune sau proaste ale unor piese de Ibsen sau Molière. E vorba aici de șocul unei arte verbale mai cuprinzătoare și mai împlinite decât oricare alta, atât de convingătoare, că nici nu mai pare artă, ci, mai degrabă, ceva ce a fost întotdeauna acolo.

Este vorba despre talentul artistic, căci, în mod sigur, Shakespeare este canonul. El stabilește standardele și limitele literaturii, dar unde oare sunt

limitele lui? Am putea găsi vreun semn de orbire, reprimare, de lipsă de imaginație sau de gândire la el? La Dante, rivalul său cel mai important probabil, nu putem găsi limite poetice, dar general umane, da; ceilalți poeți, anteriori sau contemporani, nu-i stărnesc nicidecum poetului Dante excese de generozitate. *Divina Comedie* abundă de poeți și fiecare e pus la locul lui, exact acolo unde Dante vrea să-l știe. O absență foarte ciudată este însă Guido Cavalcanti, cel mai bun prieten din tinerețe al lui Dante, exilat din Florența de către acesta din urmă, într-un preludiu ironic al propriului exil de mai târziu. Tatăl lui Cavalcanti și socrul său, teribilul Farinata, apar, în schimb, în *Infern*, unde tatăl se arată îndurerat că Dante, și nu fiul său, Guido, are onoarea de a fi un pelerin prin eternitate. În *Purgatoriul II*, Dante sugerează că el însuși a luat locul lui Guido, ca „glorie a limbii noastre”. Există și la Shakespeare un fel de Guido Cavalcanti într-un amestec de Christopher Marlowe și Ben Jonson. Era totuși foarte greu ca aceștia să fie portretizați direct în comediile lui Shakespeare, dar, nefiind un specialist în arta lui Shakespeare, eu pot să-mi iau libertatea de a sesiza că Malvolio din *A douăsprezecea noapte* este o satiră a principiilor morale jonsoniene și că Edmund din *Regele Lear* este o viziune nihilistă asupra unor aspecte nu doar ale personajelor lui Marlowe, ci și ale lui Marlowe însuși. Totuși, nici unul dintre cele două personaje nu este complet antipatic. Malvolio este o victimă comică în *A douăsprezecea noapte*, deși simțim că nu e în piesa potrivită. În altă parte ar fi prosperat și și-ar fi păstrat demnitatea și respectul de sine. Edmund, în schimb, este la locul lui, depășindu-l chiar pe Iago, în abisurile cosmosului năruit al lui Lear. Trebuie să fii Goneril sau Regan ca să-l iubești, dar nu putem să nu-l vedem periculos de fermecător, fără urmă de ipocrizie și afirmând responsabilitatea lui și a noastră totodată pentru ceea ce vom deveni cu toții.

Edmund are energie, o mare subtilitate, o extraordinară inteligență și un fel de bucurie rece, purtându-și spiritul până în tărmurile morții. El nu are nici un fel de sentiment mai cald sau mai uman și pare a fi primul personaj literar ce manifestă nihilismul dostoevskian al unui Svidrigailov din *Crimă și pedeapsă* sau al lui Stavroghin din *Demonii*. Un progres uimitor față de Barabas din *Eureul din Malta*, Edmund duce personajul machiavelic al lui Marlowe la o nouă sublimitate, fiind, în același timp, și un tribut ironic adus lui Marlowe, și o depășire a limitelor impuse de marele său rival. Ca și

Malvolio, Edmund este un tribut ambiguu, dar rămâne la fel ca acesta o mărturie a generozității shakespeareiene, oricât de ironice.

Nu știm aproape nimic concret despre viața interioară a lui Shakespeare, dar, citindu-l ani de zile fără încetare, ajungem să știm măcar ceea ce el nu este. Calderón este un dramaturg religios, iar George Herbert, un poet evlavios; Shakespeare nu este nici una, nici alta. Marlowe, nihilistul, manifestă în mod antitetic o sensibilitate religioasă, iar *Doctor Faustus* poate fi citit și astfel, în ciuda intențiilor sale. Cele mai întunecate tragedii ale lui Shakespeare – *Regele Lear* și *Macbeth* – nu se pretează la creștinare și nici marile piese, atât de ambigue, *Hamlet* sau *Măsură pentru măsură*. Northrop Frye credea că *Neguțătorul din Veneția* trebuie înțeleasă ca o exemplificare serioasă a argumentului creștin al milei și al iertării din *Noul Testament*, împotriva presupusei insistențe a *Vechiului Testament* asupra legământului și a răzbunării. Evreul din piesa *Neguțătorul din Veneția*, Shylock, este conceput ca un ticălos comic, pentru că Shakespeare împărtășea în mod vădit antisemitismul epocii sale, dar eu personal nu văd în piesă nici urmă din alegoria teologică a lui Frye. Doar Antonio își demonstrează adevărata natură creștină, scuipându-l și blestemându-l pe Shylock sau propunând ca acesta să fie creștinat cu forța, ca o condiție a rămânării sale în viață, și nu avem nici un indiciu că Shylock consimte. Sugestia lui Antonio este pură invenție shakespeareiană și nu are de-a face cu tradiția „livrei de carne”. Oricum ar fi interpretat acest episod, eu ezit să-l consider un comentariu creștin. Chiar în cele mai echivoce situații din punct de vedere moral, Shakespeare continuă să ne uimească și nu-și trădează universalitatea, care are, în mod evident, aspectele ei primejdioase.

O prietenă de-a mea, profesoară la Universitatea Ebraică din Ierusalim și născută în Bulgaria, mi-a povestit despre o montare a versiunii bulgare, datorate lui Petrov, a *Furtunii*, pe care o văzuse de curând la Sofia. Era jucată cu succes – credea ea – ca farsă, dar publicul părea dezamăgit, pentru că bulgarii îl identificau pe Shakespeare cu scriitorul clasic și canonic. Studenți și alți prieteni de-ai mei mi-au descris diferite puneri în scenă ale pieselor lui Shakespeare în japoneză, rusă, spaniolă, indoneziană sau italiană și concluzia generală era că spectatorii consideră întotdeauna că Shakespeare îi reprezintă pe ei înșiși pe scenă. Dante a fost poetul tuturor poetilor, dar Shakespeare a fost poetul întregii umanități. Fiecare e universal în felul lui, dar Dante nu

e pentru cei de rând. Sigur că nu există nici o critică culturală sau dialectică materialistă care să demonstreze lipsa atașamentului față de o clasă anume la Shakespeare sau a universalismului elitist al lui Dante. Nici unul nu e doar un accident sau un produs al eurocentrismului exagerat, dar e clar că există acest fenomen de depășire a desăvârșirii literare, a puterii gândului, caracterizărilor și metaforei, care rezistă triumfător oricărei traduceri sau transpuneri și atrage atenția în orice cultură.

Dante, ca și Milton, a fost un poet conștient de valoarea sa. Amândoi au încercat deliberat să lase în urmă o stuctură profetică pe care viitorul n-o va lăsa de bunăvoie să piară. Shakespeare ne uimește cu aparenta sa indiferență față de destinul postum al *Regelui Lear*. Avem două versiuni diferite ale piesei și, de obicei, le citim sau le vedem jucate împreună, într-un amalgam forțat, nu foarte satisfăcător. Singurele două scrieri corectate și definitive sunt *Venus și Adonis* și *Răpirea Lucreției*, nici una dintre ele nefiind demnă cu adevărat de autorul *Sonetelor*, ca să nu mai vorbim de *Regele Lear*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*. Cum e posibil ca unui scriitor să nu-i pese de forma finală a unei capodopere ca *Regele Lear*? Shakespeare e ca „luna arabă” a lui Wallace Stevens, „care-și împrășteie razele pe podea”, ca și cum darurile sale ar fi atât de multe încât își poate permite să fie neglijent cu ele. Exuberanța și avântul lui Shakespeare trec dincolo de barierele lingvistice și culturale. Nu-l poți limita pe Shakespeare la Renașterea engleză, așa cum nu-l poți limita pe Falstaff la piesele despre Henric al IV-lea sau pe prințul Danemarcei la perimetrul acțiunii piesei sale.

Shakespeare este pentru literatura universală ceea ce este și Hamlet pentru lumea imaginară a personajelor literare: un spirit care pătrunde peste tot, care nu poate fi limitat. A fi liber de orice doctrină și moralitate simplistă dovedește desigur ușurința spiritului de a se transfera oriunde, chiar dacă această libertate l-a neliniștit pe Dr. Johnson și l-a indignat pe Tolstoi. Shakespeare are larghețea naturii înseși – prin ea simte el și indiferența naturii. Nimic esențial în toată această expansiune a naturii nu poate fi limitat la culturi sau la genuri. Dacă îl citești pe Shakespeare la nesfârșit, tot nu reușești să-i cunoști caracterul și personalitatea, dar poți învăța să-i recunoști temperamentul, sensibilitatea și puterea rațiunii.

Școala Resentimentului e obligată de dogmele ei să interpreteze supremația estetică, mai ales în cazul lui Shakespeare, ca pe o îndelungată conspirație

culturală inițiată pentru protejarea intereselor politice și economice ale Marii Britanii mercantile, din secolul al XVIII-lea până azi. În America de azi, polemica se transferă asupra unui Shakespeare folosit ca centru eurocentric al puterii, în opoziție cu aspirațiile culturale legitime ale diferitelor minorități – printre care și feministele universitare (departe de a mai fi o minoritate astăzi). Putem înțelege astfel de ce a fost Foucault atât de apreciat de apostolii Resentimentului – el înlocuiește canonul cu metafora bibliotecii, care anulează ierarhiile. Dar, dacă nu avem nici un canon, atunci John Webster, aflat mereu în umbra lui Shakespeare, ar putea fi acum citit în locul lui Shakespeare, mutație care l-ar fi uimit pe Webster însuși.

Nu există substitut pentru Shakespeare nici măcar printre cei câțiva dramaturgi, antici sau moderni, care pot fi citați sau jucați alături de el sau în concurență cu el. Ce ar putea egala cele patru mari tragedii shakespeareene? Nici chiar Dante, așa cum mărturisea James Joyce, nu are bogăția de mijloace a lui Shakespeare. Personajele lui Shakespeare sunt interpretabile la infinit, iar cele 38 de piese împreună cu sonetele formează o discontinuă „Comedie umană”, mult mai cuprinzătoare decât cea dantescă și eliberată, în mod novator, de alegoriile teologice ale lui Dante. Plurivalența lui Shakespeare o întrece cu mult pe cea a lui Dante sau Chaucer; creatorul lui Hamlet și Falstaff, Rosalind și Cleopatra, Iago și Lear diferă de toți ca gen și grad. Dacă am putea înțelege în ce constă această diferență, am reuși poate să înțelegem de ce se află Shakespeare în centrul canonului occidental și de ce va continua să fie acolo, oricât ar încerca teoriile politice să-i micșoreze valoarea.

Primul poem publicat de Milton, scris pe când avea puțin peste 20 de ani, a fost tipărit anonim, ca prefață la al doilea volum al lui Shakespeare (1632). Acesta murise de 16 ani și, nefiind în nici un caz eclipsat, era încă în plin proces de canonizare, proces care a continuat de-a lungul secolului al XVIII-lea, prin Dryden, Pope, Dr. Johnson și mai departe, până la primele faze ale Romantismului, mișcarea care l-a divinizat pe Shakespeare. Tânărul Milton, destul de posesiv, îl numește „Shakespeare al meu” și îl consideră un fel de muză masculină – „drag fiu al Memoriei” –, sugerând cu subtilitate că Shakespeare, „marele moștenitor al gloriei”, va face cumva parte din „testamentul” lui Milton însuși. Milton va simți alături de alții influența textului shakespearean:

*Din raiul cărții tale de neprețuit
Versuri profetice ne-au copleșit
Și-ajungem astfel, goi de fantezie,
Să-nmărmurim în prea multă gândire.*

Termenul „de neprețuit” (unvalued) ar putea fi considerat ambiguu (având și sensul „fără preț”, „fără valoare”), dar la 1632 el nu crea astfel de echivoci (invalued/invaluable = „de neprețuit”). Textul rămâne însă ambiguu sau ambivalent. Milton și ceilalți cititori rafinați devin monumentul ridicat lui Shakespeare – de marmură, pierzându-și fantezia proprie, ei cedează în fața puterii gândirii shakespeariene, dar la fel face Shakespeare însuși, după cum ne sugerează Milton, cu șiretenie. Milton îl anticipează pe Borges, oferindu-ne imaginea unui Shakespeare care, devenind oricare dintre noi, nu mai este nimic în sine, la fel de anonim ca natura. Dacă cititorii și publicul, la fel ca personajele și actorii, ți-au devenit operă, carte, atunci tu nu mai trăiești decât în ei. Artistul naturii înseși, Shakespeare devine o înzestrare anonimă dată lui Milton, o resursă ce-i aparține în așa măsură încât faptul de a cita devine redundant. Shakespeare este forța lui Milton și, la rândul lui, el i-o dorește lui Shakespeare, care a trăit înainte de el, dar care vine cumva și după el. Aici, chiar la începuturile sale, Milton ne vestește țelul său canonic – să ridice un monument fără mormânt sub el, ce va trăi prin cititorii săi. Și totuși, Shakespeare a avut întotdeauna un public foarte numeros, mai mult sau mai puțin potrivit, în timp ce Milton își dorește ca publicul său, deși comparativ restrâns, să fie măcar potrivit. Poemul adresat lui Shakespeare este intercanonic, dar și autocanonizator.

Într-un anumit sens, „canonic” înseamnă întotdeauna și „intercanonic”, nu numai fiindcă un canon rezultă întotdeauna dintr-o întrecere, dar și pentru că el însuși este o întrecere continuă. Forța literară e dată de victoriile parțiale obținute în această întrecere. Chiar la un poet mare ca Milton, e clar că forța lui e forța întrecerii și deci nu poate fi numai a lui. Pentru mine, cazurile-limită ce par să aibă autonomie deplină sunt Dante și, chiar mai mult, Shakespeare. Într-un fel, Dante e un Milton mai puternic și faptul că-și depășește toți rivalii antici și contemporani lui e mai convingător decât orice triumf al lui Milton, mai ales că la acesta din urmă se simt întotdeauna ecouri shakespeariene. Dante ne afectează modul de a-l citi pe Virgiliu, iar Shakespeare ne poate

modifica mult modul de abordare a operei lui Milton. În schimb, Virgiliu nu are aproape nici un efect asupra modului nostru de a-i înțelege pe Dante, pentru că Virgiliu epicurianul a fost redus la tăcere de Dante. Nici Milton nu ne poate ajuta să-l analizăm pe Shakespeare, pentru că reducerea acestuia la anonim de către Milton repetă doar și denaturează tactica shakespeareiană de topire a sinelui în operă.

Această procedură shakespeareiană, mai puternică decât orice autocanonizare deschisă, dinainte sau de după ea, ne întoarce la neutralitatea lui Shakespeare ca centru al canonului. Există o tradiție biografică solidă ce ni-l prezintă pe Shakespeare – omul cu totul diferit de alte mari personalități, ca Dante, Milton sau Tolstoi. Deloc idiosincratic, prietenii și cunoștințele și-l aminteau ca pe un om amabil, cu aparența unei persoane obișnuite: deschis, prietenos, plin de umor, blând și deloc formalist, o persoană cu care puteai să bei un pahar și să te simți bine. Toți sunt de acord că era bun la suflet și nepretențios, deși destul de perspicace în afaceri. Într-un autentic stil borghesian, se pare că cel care a creat zeci de personaje principale și sute altele secundare, pline de viață, n-a irosit nici o fărâmbă de energie ca să se construiască pe sine însuși ca personaj. În chiar centrul canonului se află cel mai puțin conștient de sine și cel mai puțin agresiv dintre toți marii scriitori cunoscuți vreodată.

Avem aici un raport inversat, puțin dincolo de capacitățile noastre analitice, între aparenta lipsă de culoare a lui Shakespeare ca om și neobișnuita lui forță dramatică. Cei doi „rivali” ai săi contemporani erau oameni de o extraordinară forță: Ben Jonson cel zdravăn și violent și Christopher Marlowe, agent dublu și avântat faustic. Erau poeți mari și sunt și astăzi la fel de faimoși pentru viețile lor ca și pentru opera lor. Shakespeare își are afinitățile sale personale cu supusul Cervantes, dar Cervantes a dus o viață plină de acțiuni extravagante și neșanse de proporții catastrofale. Mai sunt trăsături de caracter care-l aseamănă pe Shakespeare și cu Montaigne, dar viața retrasă a acestuia, de creație, a fost punctată de politica înaltă și de războiul civil. Doar Molière ar putea fi dublul lui Shakespeare, prin temperament și geniu comic, dar, profesional, Shakespeare a fost un actor mărunț, iar Molière, unul foarte mare. În ce privește tragedia, cu excepția lui *Don Juan*, Molière s-a ținut de parte de ea, așa cum Racine nu s-ar fi atins de comedie. Shakespeare este deci ciudat de singur printre marii scriitori, în ciuda firii sale sociabile. A avut

cea mai mare *acuitate perceptivă*, a *gândit* mai profund și mai original decât oricare altul și a stăpânit limba fără efort, depășindu-i cu mult pe toți, chiar și pe Dante.

Prezența centrală ocupată de Shakespeare în canon se poate explica în parte și prin acțiunile sale complet dezinteresate. În ciuda tuturor bâlbâielilor noilor istoriști și ale altor resentimentari, Shakespeare este aproape la fel de liber față de orice ideologie ca și eroii săi: Hamlet, Rosalind, Falstaff. Nu are teologie, metafizică, etică sau teorie politică decât în măsura în care criticii înșiși i-o atribuie. Sonetele sale demonstrează că nu era liber față de supraeu, că Falstaff, nici transcendent, ca Hamlet la sfârșit, și nici nu stăpânea concomitent toate firele importante ale destinului său, ca Rosalind. Totuși, el și-a imaginat toate acestea și nu putem decât să credem că n-a vrut să-și depășească limitele. Din fericire, el nu a fost Nietzsche sau regele Lear și a refuzat să înnebunească, chiar dacă și-a imaginat nebunia, așa cum și-a imaginat atâtea alte lucruri. Înțelepciunea lui s-a transmis tuturor înțelepților noștri, de la Goethe la Freud, chiar dacă Shakespeare a refuzat să se considere un înțelept.

Nietzsche afirma ceva memorabil: că noi găsim cuvinte doar pentru ceea ce e deja mort în inimile noastre și actul vorbirii este astfel însoțit mereu de un oarecare dispreț. Aforistul antitezelor era probabil conștient că îi parafrazează pe Hamlet și pe regele-actor, așa cum Emerson știa probabil că-l continuă pe Lear când enunța legea compensației – „nimic nu se naște din nimic”. Kirkegaard a descoperit, de asemenea, că e imposibil să nu fi fost post-shakespearean, bătuit cum era de inimitabilul său precursor, ca și de melancolicul prinț danez, a cărui relație cu Ofelia o prefigura pe cea a lui Kirkegaard cu Regina. „Ne distruge originalitatea”, spunea Emerson despre Platon, dar Emerson însuși ar fi recunoscut că de la Shakespeare a învățat prima dată că originalitatea e dezastruos compromisă.

DINTRE CEI CARE L-AU RESPINS pe Shakespeare, cel mai important a fost contele Lev Nikolaevici Tolstoi, unul dintre precursorii nerecunoscuți ai Școlii Resentimentului. Iată-l deci în *Shakespeare și drama* (1906), o continuare foarte caustică a unei scrieri de mare notorietate, *Ce este arta?* (1898):

„Subiectul pieselor lui Shakespeare, așa cum o demonstrează cei mai mari admiratori ai săi, este imaginea cea mai josnică și mai vulgară asupra vieții, care consideră noblețea exterioară a stăpânilor lumii drept distincție autentică, disprețuiește mulțimea, adică clasa muncitoare, și respinge orice religie și orice luptă umanitară pentru îmbunătățirea ordinii existente.“

„Cauza internă fundamentală a succesului lui Shakespeare a fost și este aceea că dramele lui [...] corespund mentalităților nereligioase și imorale ale claselor conducătoare din timpul său și dintr-al nostru.“

„...eliberându-se din starea aceasta de hipnoză, oamenii vor înțelege că operele triviale și imorale ale lui Shakespeare și ale imitatorilor lui, căutând doar să-i amuze și să-i destindă pe spectatori, nu pot reprezenta învățăturile vieții. Atât timp cât nu avem autentice drame religioase, învățătura trebuie căutată în alte surse.“

O mare parte din eseul lui Tolstoi urmărește ridiculizarea *Regelui Lear* – o ironie tristă, deoarece, în ultimele sale momente de calvar, Tolstoi însuși a devenit, în mod involuntar, regele Lear. Un resentimentar subtil nu ar aduce în prim-plan piesele lui Bertolt Brecht, ca adevărate drame marxiste, sau pe cele ale lui Paul Claudel, ca adevărate drame religioase, pentru a le prefera pe oricare lui Shakespeare. Totuși, revolta lui Tolstoi are pregnanța oprobriului său moral și toată autoritatea propriei valori estetice.

Eseul lui Tolstoi – ca și *Ce este arta?* – este evident un dezastru, făcându-ne să ne mirăm cum poate un scriitor atât de mare să se înșele astfel. Dezaprobator, Tolstoi denunță drept idolatrie atitudinea față de Shakespeare a unor mari scriitori, printre care Goethe, Shelley, Victor Hugo sau Turgheniev. I-ar fi putut adăuga și pe Hegel, Stendhal, Pușkin, Manzoni, Heine și pe mulți alții – de fapt, pe fiecare scriitor mare capabil să și citească. Ar fi doar câteva excepții insipide, precum Voltaire, de exemplu. Un aspect mai puțin interesant al revoltei lui Tolstoi împotriva esteticului îl reprezintă invidia creatoare. Există o anumită furie în gestul lui Tolstoi de a nega eminența, împărtășită de Shakespeare și de Homer, eminență pe care Tolstoi o rezervează propriei sale cărți, *Război și pace*. Mult mai interesantă este reacția sa spirituală împotriva tragediei *Regele Lear*, considerată imorală și nereligioasă.

Eu unul prefer o astfel de reacție oricăror încercări de a creștina această dramă shakespeareiană intenționat precreștină. Tolstoi are dreptate să afirme că Shakespeare, ca dramaturg, nu e nici creștin, nici moralist.

Mi-aduc aminte reacția mea în fața tabloului lui Tițian înfățișând jupuirea lui Marsyas de către Apolo, când a fost expus în Washington. Îngrozit și copleșit, n-am putut decât să încuviințez din cap la remarca însoțitorului meu, pictorul american Larry Day, că tabloul avea ceva din forța și efectul actului final din *Regele Lear*. Tabloul fusese expus la Sankt Petersburg și e posibil ca Tolstoi să îl fi văzut. Nu-mi amintesc de vreun comentariu anume al lui, dar probabil că ar fi interpretat similar viziunea lui Tițian asupra acelei orori, a finalului predestinat. *Ce este arta?* nu-l reneagă doar pe Shakespeare, ci și pe Dante, Beethoven și Rafael. Când ești Tolstoi, te poți probabil lipsi de Shakespeare, dar datorăm totuși lui Tolstoi faptul de a fi identificat adevăratele fundamente ale forței și impietății shakespeareiene: libertatea față de orice normă morală sau religioasă. Desigur că Tolstoi nu a dat acestui lucru accepția comună, odată ce nici tragedia greacă, nici Milton și nici Bach nu au reușit să treacă testul tolstoian al simplității populare – lucru reușit însă de câteva scrieri ale lui Victor Hugo și Dickens sau Harriet Beecher Stowe, de *Adam Bede* al lui George Eliot și de opere dostoevskiene nesemnificative. Acestea erau exemple de artă creștină și morală, deși „arta universală bună” putea fi și ea acceptată, într-o ciudată categorie secundară, ce-i includea pe Cervantes și pe Molière. Tolstoi are obsesia „adevărului” și problema lui Shakespeare, din punctul de vedere al lui Tolstoi, este că pe el nu l-a interesat adevărul.

Întrebarea este deci cât de relevantă este nemulțumirea lui Tolstoi? Este centrul canonului occidental o pragmatică exaltare a minciunii? George Bernard Shaw avea o mare admirație pentru *Ce este arta?* și prefera, probabil, *The Pilgrim's Progress* (*Călătoria Pelerinului*) a lui Bunyan în defavoarea lui Shakespeare, așa cum Tolstoi plasa *Coliba unchiului Tom* deasupra *Regelui Lear* ca valoare. Acest mod de a gândi ne este acum teribil de familiar – o colegă mai tânără îmi spunea că ea consideră cartea lui Alice Walker, *Meridian*, ca fiind mai valoroasă decât *Curcubeul gravitației* a lui Thomas Pynchon, pentru că Pynchon minte, în timp ce Walker ne prezintă adevărul. Ne aflăm din nou în polemica lui Tolstoi cu arta înaltă, numai că aici se înlocuiește echitatea religioasă („religious rightness”) cu corectitudinea politică („political correctness”). Și totuși Shakespeare, așa cum Tolstoi a refuzat să vadă, este

în mod virtual unic tocmai prin manifestarea simultană a artei înalte și a celei populare. De aici provine, cred eu, adevărata impietate a lui Shakespeare și astfel se explică, în mod esențial, cum și de ce Shakespeare ocupă centrul canonului. Până azi, din perspectiva multiculturalismului, Shakespeare poate captiva aproape orice gen de public, din clasele de sus sau de jos. Ceea ce i-a facilitat drumul spre centrul canonului a fost tocmai acest mod universal valabil de reprezentare, cred eu, cu sau fără acordul câtorva contestatari francezi.

A fost sau este adevărat acest mod de reprezentare a bărbaților și femeilor? Este *Coliba unchiului Tom* mai sinceră decât *Divina Comedie*, indiferent cum am înțelege această aserțiune? Poate că *Meridian* e o carte mai sinceră decât *Curcubeul gravitației* și, fără îndoială, Tolstoi din scrierile târzii e mai sincer decât Shakespeare sau oricine altcineva. Dar sinceritatea nu deschide nici o cale regală spre adevăr. Literatura se situează undeva între adevăr și sens, în acel „undeva” pe care l-am comparat cândva cu ceea ce gnosticii numeau „Kenoma”, golul cosmic în care rătăcim și plângem, cum scria William Blake.

Shakespeare ne confruntă cu o reprezentare a acelui „Kenoma” mai convingătoare decât a oricărui altcuiva, mai ales când alege fundalul pentru *Regele Lear* și *Macbeth*. Astfel, el se află încă o dată în centrul canonului, pentru că trebuie să ne străduim mult pentru a imagina o reprezentare care să fie mai puțin convingătoare la Shakespeare decât la altcineva – fie el chiar Homer, Dante sau Tolstoi. Din punct de vedere retoric, Shakespeare nu are egal; nu există niciunde o panoplie mai copleșitoare de metafore retorice. Dacă cineva vrea să caute adevărul, în detrimentul retoricii, ar trebui poate să studieze economia politică sau analiza sistemelor și să-l lase pe Shakespeare esteticienilor și oamenilor de rând, care-l consideră, deopotrivă, a fi cel mai valoros.

Revin la geniul lui Shakespeare, pe deplin conștient că însăși expresia „geniul lui Shakespeare” sugerează că acesta nu-mi este accesibil, după cum ar constata imediat Școala Resentimentului. Mai complicată este însă problema „morții autorului” teoretizată de Foucault, care modifică termenii retoricii fără a pune o nouă metodă în loc. Dacă „energiile sociale” au scris *Regele Lear* și *Hamlet*, de ce au fost ele mai puternice tocmai la fiul meșteșugarului din Stratford decât la un zidar sănătos ca Ben Jonson? Disperarea criticului

neoistorist sau feminist are o stranie afinitate cu cea care creează neconținut partizani ai ideii potrivit căreia Sir Francis Bacon sau contele de Oxford ar fi adevărații autori ai *Regelui Lear*. Sigmund Freud, atoateștiutorul, a murit fără să renunțe la ideile sale că Moise era egiptean și că opera lui Shakespeare a fost scrisă de contele de Oxford. Cel în chip minunat numit Looney*, inițiatorul acestei teorii, și-a câștigat un discipol în autorul *Interpretării viselor* și al celor *Trei eseuri despre teoria sexualității*. Mai multă tristețe nu ne-ar fi putut produce Freud nici dacă s-ar fi alăturat celor care susțineau că pământul e plat. Să nu pătrundem totuși prea adânc acolo unde se mărește obscuritatea și să fim mulțumiți că Freud n-a scris mai mult de câteva propoziții cu privire la ipoteza lui Looney.

Era probabil mult mai liniștitor pentru Freud să creadă că precursorul său nu era un om oarecare din Stratford, ci un mare și enigmatic nobil. Dar aici e vorba de mai mult decât de snobism. Pentru Freud, ca și pentru Goethe, opera lui Shakespeare se află în centrul culturii laice, al speranței într-o glorie viitoare a rațiunii umane. În cazul lui Freud, era chiar mai mult decât atât. De la un anumit nivel, Freud a înțeles că Shakespeare inventase deja psihanaliza prin descoperirea psihicului, în măsura în care Freud l-a putut recunoaște și descrie. Acceptarea acestui adevăr era incomodă, odată ce contrazicea aserțiunea lui Freud că „am inventat psihanaliza pentru că nimeni nu scrisese despre asta mai înainte“. El a căutat deci să-și ia revanșa cu presupusa demonstrare a faptului că Shakespeare era un impostor. Resentimentele lui Freud erau astfel împăcate, chiar dacă piesele shakespeareiene nu puteau fi mai puțin valoroase și oricum aparțineau unui precursor. Shakespeare făcuse ravagii printre inovațiile lui Freud; era acum și el demascată și în dizgrație. Ar trebui să fim recunoscători că nu se află un studiu despre *Oxford și shakespeareanismul* în bibliotecile noastre, alături de *Moise și monoteismul* sau de diferiți clasici ai criticii shakespeareiene neoistoriste, marxiste sau feministe. Un Freud francez era o prostie destul de mare; acum avem un Joyce francez; ceea ce e și mai greu de înghițit; dar nimic n-ar putea fi mai oximoronic decât un Shakespeare francez, și așa ar trebui numit noul istorism.

* Joc de cuvinte: „Looney“ sugerează alte două cuvinte: 1. *loon* (engl.) = necioplit, bădăran, prostituată, concubină; 2. *loony* (engl.), prescurtare de la *lunatic* = zănelic, smintit.

Adevăratul creator din Stratford a scris 38 de piese în 24 de ani și apoi s-a întors acasă să moară. La 49 de ani a scris ultima sa piesă, *Cei doi nobili înrudiți*, împreună cu John Fletcher. După trei ani, aproape de aniversarea a 52 de ani, se stingea din viață. Creatorul lui Lear și al lui Hamlet a murit fără pompă, după o viață lipsită de evenimente majore. Nu există mari biografii shakespeareiene și asta nu pentru că n-am ști îndeajuns, ci pentru că nu sunt prea multe de știut. Astăzi, printre atâția scriitori de prim rang, doar viața lui Wallace Stevens pare la fel de banală și de lipsă de evenimente neobișnuite ca a lui Shakespeare. Știm că Stevens nu suporta taxele pe venit, iar Shakespeare încerca să-și protejeze investițiile imobiliare printr-un șir de procese în justiție. Știm, de asemenea, că nici unul dintre ei n-a avut o căsătorie prea plină de pasiune, odată ce s-a consumat începutul. Și, după ce aflăm toate acestea, încercăm să înțelegem piesele shakespeareiene sau complicatele variațiuni pe tema extazelor meditative ale anxietății lui Stevens.

E foarte plăcut pentru imaginație să fie obligată să se întoarcă asupra operei din lipsa oricărui vârtej de pasiuni în viața autorului. La Christopher Marlowe mă interesează omul, asupra căruia pot medita la nesfârșit, cum nu pot face asupra pieselor. La Rimbaud mă interesează și opera, și autorul, chiar dacă acesta din urmă e mai enigmatic. Stevens omul se depărtează într-atât de sine însuși, încât nici nu mai trebuie căutat; Shakespeare însă nu poate fi considerat evaziv sau în orice alt fel. El nu are nici un purtător de cuvânt în piesele sale: nici Hamlet, nici Prospero și în nici un caz fantoma tatălui lui Hamlet, pe care se pare că ar fi jucat-o. În sonete, nici măcar specialiștii foarte atenți nu pot face diferența între personal și convențional. Încercând să înțelegem opera sau omul, ne reîntoarcem, invariabil, la marile piese, încă de la primele lor reprezentări.

Un mod de abordare a importanței primatului lui Shakespeare este de a-l nega. De la Dryden până azi, e chiar uimitor cât de puțini au ales această cale. Noutatea și scandalul creat de noul istorism pretind a proveni din altceva, dar se datorează de fapt tocmai acestei negări, de obicei implicite și doar uneori deschise. Dacă energiile sociale (presupunând că acestea nu sunt doar o metaforă a neoistoriștilor, lucru de care eu mă îndoiesc) ale Renașterii engleze au creat *Regele Lear*, atunci singularitatea lui Shakespeare poate fi pusă în discuție. S-ar putea ca după o generație-două „energia socială”, ca autor al *Regelui Lear*, să fie o ipoteză la fel de plauzibilă ca și aceea a

scrierii tragediei de către Sir Francis Bacon sau de către contele de Oxford. Impulsul disimulat este aproape același: a-l reduce pe Shakespeare la contextul social este la fel de simplu ca și a-l reduce pe Dante la Florența sau la Italia zilelor sale. Nimeni nu va încerca însă, aici sau în Italia, să afirme că Guido Cavalcanti a fost egalul lui Dante. Ar fi deci la fel de ridicol să-i considerăm pe Marlowe sau Ben Jonson rivali autentici ai lui Shakespeare. Aceștia, în moduri foarte diferite, au fost, desigur, poeți mari și, uneori, dramaturgi remarcabili, dar cititorului sau actorului i se deschide un orizont artistic complet diferit în *Regele Lear*.

În ce constă această diferență shakespeariană care-i asociază pe Dante, Cervantes, Tolstoi și alți câțiva într-o aceeași valoare estetică? A pune această întrebare înseamnă a ajunge la țelul ultim al studiului literar – căutarea acelei valori care transcende nevoile și prejudecățile societății în anumite momente. O astfel de căutare este iluzorie conform ideologiilor noastre curente; scopul acestei cărți este însă, printre altele, să combată politica culturală, de stânga sau de dreapta, care ar putea distruge critica și, în consecință, însăși literatura. Există o substanță predominantă în opera lui Shakespeare care s-a dovedit multiculturală, deci accesibilă în toate limbile, astfel încât a putut stabili un multiculturalism pragmatic la nivel universal, unul care depășește toate bâjbăielile politizate referitoare la acest ideal. Shakespeare este nucleul, embrionul acestui canon universal, nu doar occidental sau oriental și din ce în ce mai puțin eurocentric, ceea ce mă trimite înapoi la marea întrebare: în ce constă eminența unică a lui Shakespeare, diferența de gen și de grad față de toți ceilalți scriitori?

Felul cum stăpânește limba, oricât de copleșitor, nu e unic și s-ar putea imita. Poezia engleză devine shakespeariană destul de des pentru a demonstra puterea de contaminare a stilului său. Grandoarea shakespeariană stă în puterea de reprezentare a personalității și a caracterului uman, precum și a imuabilității lor. Elogiul canonic al acestei grandori a fost inaugurat de Samuel Johnson, în prefața la operele lui Shakespeare din 1765, unde lămuirește, dar și deconectează cititorul: „Shakespeare este deasupra tuturor scriitorilor, cel puțin a celor moderni, un poet al naturii, cel care ține în fața cititorilor săi o oglindă ce înfățișează adevărata stare a moravurilor și a vieții lor”.

Ca un tribut adus lui Shakespeare, Johnson reia vorbele lui Hamlet, atunci când acesta-i elogiază pe actori. Împotriva acestei idei l-am putea cita pe

Oscar Wilde: „Acest aforism nefericit, al artei ca oglindă a naturii, este rostit intenționat de Hamlet tocmai pentru a-i convinge pe cei de față de nebunia lui absolută, în tot ce privește arta“.

De fapt, Hamlet se referea la actori atunci când vorbea despre artă ca oglindire a naturii, dar Johnson și Wilde i-au asimilat pe actori cu poetul-dramaturg. „Natura“ lui Wilde era un agent care blochează arta, încercând în zadar să o deformeze, în timp ce Johnson înțelegea prin „natură“ un principiu al realității, incluzând particularul în general, „produs al oamenilor de rând“. Shakespeare, mai subtil decât cei doi înțelepți critici, vedea „natura“ din perspective contradictorii, acelea ale lui Lear și Edmund, în cea mai sublimă dintre tragedii, ale lui Hamlet și Claudius sau ale lui Othello și Iago. Nu poți oglindi nici una dintre aceste naturi și nici nu te poți convinge că simțul realității pe care-l ai ar putea fi mai cuprinzător decât cel al tragediei shakespeariene. Nu există opere literare care să ne amintească mai mult ca Shakespeare că nimic nu se poate asemăna cu o piesă de teatru decât o altă piesă de teatru, în timp ce o idee tragică nu e la fel cu o altă idee tragică (deși ar putea fi). Ea se poate asemăna și cu o persoană sau cu schimbarea unei persoane sau cu forma finală a schimbării individuale, care este moartea.

Înțelesul unui cuvânt este întotdeauna un alt cuvânt, pentru că orice cuvânt se aseamănă mai degrabă cu alt cuvânt decât cu lucruri și persoane, dar Shakespeare ne sugerează deseori că totuși cuvintele sunt mai mult ca niște ființe decât ca niște lucruri. Reprezentarea shakespeariană a personajelor are o bogăție extraordinară pentru că nici un alt autor de dinainte sau de după el nu ne creează o mai puternică iluzie că fiecare personaj are o voce diferită de a celorlalte. Observând această caracteristică, Johnson a atribuit-o capacității de a înregistra perfect natura în ordinea generalului, dar Shakespeare ar fi putut să neghe însăși realitatea unei astfel de naturi. Capacitatea lui misterioasă de a construi voci autentice și diferite ale unor ființe imaginare provine în parte din cel mai complex simț al realității văzut vreodată în literatură.

Când încercăm să izolăm conștiința shakespeariană a realității (sau versiunea realității prezentă în piese, dacă preferați), nu putem să nu rămânem uimiți. Când te desprinzi de *Divina Comedie*, ceea ce te șochează e straniețatea. În schimb, drama shakespeariană pare, în același timp, foarte familiară și prea complexă pentru a putea fi înțeleasă dintr-o dată. Dante ne

interpretează propriile personaje; dacă nu-i accepți judecățile, poemul lui te respinge. Shakespeare, dimpotrivă, deschide atât de multe perspective personajelor sale, încât ele devin instrumente analitice cu care poți fi tu însuși judecat. Dacă ești moralist, Falstaff te scandalizează, dacă ești un tip acru, Rosalind te demască, iar daci ești dogmatic, Hamlet îți scapă pentru totdeauna. Dacă vrei să-ți explici totul, personajele negative te vor duce la disperare. Iago, Edmund și Macbeth nu sunt lipsiți de motivație – ei au motive din belșug, multe fiind inventate sau imaginate de ei înșiși. Ca și cei subtili – Falstaff, Rosalind, Hamlet –, acești monstruoși răuvoitori sunt artiști ai sinelui sau artiști liberi ai propriului sine, cum a remarcat Hegel. Hamlet, cel mai prolific în acest sens, e înzestrat de către Shakespeare cu ceva ce seamănă mult cu o conștiință auctorială, dar una diferită de a lui Shakespeare însuși. A-l interpreta pe Hamlet e la fel de greu ca și cum ai interpreta aforiști ca Emerson, Nietzsche sau Kierkegaard. „Dar ei au trăit și au scris“, ar contraargumenta cineva. Da, însă Shakespeare a găsit o cale să ni-l dea pe Hamlet, cel care a scris acele adăugiri ce au transformat *Uciderea lui Gonzago* în *Cursa de șoareci*. Cea mai uimitoare realizare shakespeariană este aceea de a fi sugerat mai multe interpretări decât suntem noi înșine capabili să găsim pentru înțelegerea personajelor sale.

Pentru mulți cititori, limitele artei umane sunt atinse în *Regele Lear*, care, împreună cu *Hamlet*, se află în vârful canonului shakespearian. În ce mă privește, prefer *Macbeth*, unde continui să mă mir de economia strictă a piesei, de modul în care fiecare discurs, fiecare frază contează. Totuși, *Macbeth* are doar un personaj foarte important. *Hamlet* e, de asemenea, atât de dominată de eroul principal, încât toate figurile mărunte sunt orbite (ca și noi) de strălucirea lui transcendentă. Puterea lui Shakespeare de a individualiza personaje e mai mare în *Regele Lear* și, destul de ciudat, în *Măsură pentru măsură*, două piese în care nu există personaje secundare. Cu *Regele Lear* ne aflăm în centrul centrului canonicității, așa cum se întâmplă și cu anumite cânturi din *Infern* sau din *Purgatoriu* ori cu narațiunea *Hagi Murad* de Tolstoi. Aici, flăcările inventivității ard orice context și ne garantează posibilitatea de a găsi acea valoare estetică primară, liberă de istorie și de ideologie, accesibilă tuturor celor care o pot citi și privi pe scenă.

Susținătorii Resentimentului ar putea observa aici că doar elitele pot fi atât de educate. Dacă e să fim cinstiți, a devenit, într-adevăr, din ce în ce

mai greu să citim în profunzime acum, la sfârșit de secol, indiferent dacă acest lucru e cauzat de mijloacele de informare în masă sau de alte moduri de a ne distra atenția. În Epoca Haotică, însă, până și elitele au ajuns să-și mai piardă concentrarea ca cititori. Lectura în profunzime nu s-a terminat probabil cu generația mea, dar ea a fost desigur eclipsată pentru generațiile următoare. Să fie oare irelevant că eu aveam aproape 40 de ani când mi-am cumpărat primul televizor? Nu pot fi sigur, dar mă întreb totuși uneori dacă nu cumva preferința pentru context în detrimentul textului nu reflectă lipsa de răbdare a acestei generații în a citi cu atenție. Tragedia lui Lear și a Cordeliei poate fi prezentată însă chiar celor mai superficiali spectatori de teatru sau cititori, pentru că una dintre calitățile lui Shakespeare este aceea că el poate să placă la toate nivelurile de atenție. Dar citit bine, jucat bine, Shakespeare solicită mai mult decât ar putea da oricare conștiință receptoare, lucrând solitară.

Se știe că Dr. Johnson nu putea suporta ideea morții Cordeliei: „Cu mulți ani în urmă, am fost atât de șocat de moartea Cordeliei, încât nu știu dacă am mai suportat să recitesc acele ultime scene ale piesei până când nu am fost obligat de o revizie editorială s-o fac“.

Există, cum a observat Johnson, o dezolare teribilă în scena finală a *Tragediei regelui Lear*, un efect covârșitor, depășindu-le pe toate celelalte de același fel, la Shakespeare sau la alt scriitor. Johnson a folosit moartea Cordeliei ca o sinecdocă pentru acea dezolare, pentru imaginea bătrânului rege, înnebunit de durere, purtând-o pe Cordelia moartă pe brațe. Ca spectacol, scena are forța unei imagini care răstoarnă toate așteptările firești, iar Freud i-a dat o celebră interpretare eronată în „Motivul alegerii casetei“ (1913):

„Intră Lear cu Cordelia moartă în brațe.“

Cordelia este moartea. Dacă inversăm situația, ea devine inteligibilă și familiară. Zeița morții este aceea care îl aduce de pe câmpul de luptă pe eroul căzut, asemenea Walkiriei din mitologia germană. Înțelepciunea veșnică, înveșmântată în hainele mitului străvechi, îl sfătuiește pe bătrânul bărbat să renunțe la iubire și să se obișnuiască cu gândul morții.*

* Sigmund Freud, „Motivul alegerii casetei“, în *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. rom. de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 1994, p. 202.

La 57 de ani, Freud mai avea încă 26 de trăit, dar nu putea totuși vorbi de „erou“ fără să se proiecteze pe sine în acel rol. Să renunțe la dragoste, să aleagă moartea și să se împace cu necesitatea ei i se potrivește prințului Hamlet, nu regelui Lear. Regii se lasă cu greu învinși la Shakespeare, ca și în viață, iar Lear e cea mai măreață reprezentare a unui rege. Precursorul lui nu e nicidecum un alt monarh din literatură, ci însuși modelul tuturor conducătorilor: Iahve, Dumnezeu însuși, dacă nu cumva îl considerăm pe Iahve un personaj literar, găsit de Shakespeare în Biblia de la Geneva. Iahve, cel care domină primele cărți ale Torei – *Geneza*, *Exodul* și *Numeri* –, e la fel de irascibil și uneori la fel de nebun ca Lear, imaginea autorității paterne, iar acesta din urmă nu e deloc un favorit al criticii feministe, care-l categorisește cu multă ușurință drept arhetip al coerciției patriarhale. Puterea lui, chiar când decade complet, e ceea ce feministele nu pot ierta, odată ce-l interpretează ca pe uniunea zeului, a regelui și a tatălui în același temperament vulcanic. Ele neagă însă datul piesei: Lear nu este doar temut și venerat de toate personajele pozitive din piesă, ci este, fără îndoială, iubit de Cordelia, de Bufon, de Gloucester, de Edgar, de Kent, de Albany și de toți oamenii lui în general. Construcția personajului îi datorează mult lui Iahve, dar este vizibil mai benign. Greșeala lui principală față de Cordelia este o dragoste excesivă, care cere tot excesiv în schimb. Dintre toate personajele shakespeareiene, Lear e de departe cel mai pasional, calitate destul de atrăgătoare în sine, dar deloc potrivită cu vârsta și cu poziția lui.

Chiar interpretările anticanonice ale lui Lear, care demistifică presupusa filantropie a regelui, îi lasă neatinsă intensitatea pasiunii – calitate pe care o împărtășește cu fiicele sale, Goneril și Regan. Lor le lipsește însă uimitoarea lui energie de a iubi orbește. Ele sunt ceea ce ar fi fost tatăl lor dacă n-ar fi avut și calitățile celeilalte fiice, Cordelia. Shakespeare nu încearcă nici o clipă să explice clar diferența dintre Cordelia și surorile ei sau contrastul surprinzător dintre Edgar și Edmund. Dar el îi înzestrează și pe Edgar, și pe Cordelia cu o tendință spre nesupunere mult mai puternică decât reticența amândurora. Există ceva împotriva firii la aceste două personaje cu adevărat iubitoare, ceva încăpățânat, o forță al cărei sens ascuns este voința. Cordelia, știindu-și bine tatăl și surorile, ar fi putut preveni tragedia de la bun început, cu puțină diplomație, dar nu a făcut-o. Edgar adoptă o mască autopunitivă mult mai umilă și mai degradantă decât este necesar și o păstrează mult

după momentul în care ar fi putut fi abandonată. Refuzul lui de a i se arăta lui Gloucester până când nu-l înfrânge, anonim, pe Edmund, e la fel de curios ca și refuzul lui Shakespeare de a dramatiza scena revelării și a reconcilierii dintre tată și fiu. Avem acces la relatarea scenei de către Edgar, dar nu vedem scena propriu-zisă. Bănuim că Edgar este reprezentantul lui Shakespeare în piesă, în opoziție cu Edmund, reprezentantul lui Marlowe. Edmund este genial, ca și Iago, dar mai rece, cea mai rece figură din piesele lui Shakespeare. În antiteza dintre Edmund și Lear s-ar putea afla una dintre sursele valorii estetice copleșitoare a piesei. Ceva specific shakespeareian se află la baza acestei antiteze, ceva ce le scapă tuturor cititorilor și spectatorilor piesei, ceva ce face piesa incapabilă să ne mulțumească total pe noi sau pe sine. În centrul celei mai puternice opere literare din câte am cunoscut există un gol intenționat și terifiant, un vid cosmic în care suntem aruncați. O interpretare subtilă a *Tragediei regelui Lear* ar fi aceea că piesa ne dă sentimentul că suntem aruncați în afară și în jos până când rămânem complet văduviți de criterii, în afara oricărei ierarhii de valori.

Nu există nici un fel de transcendență la sfârșitul piesei, ca aceea de la moartea lui Hamlet. Moartea lui Lear e o ușurare pentru el însuși, dar nu și pentru supraviețuitori – Edgar, Albany, Kent – și nici pentru noi. Lear e prea încărcat de sensuri și speranțe pentru ca modul în care moare să poată fi acceptat de supușii lui. Noi înșine am investit prea mult în suferința lui ca să acceptăm o freudiană „acceptare a morții”. Poate că Shakespeare nu ne aduce moartea lui Gloucester pe scenă tocmai pentru a sublinia pregnanța contrastului dintre moartea lui Edmund și cea a lui Lear. Edmund face un efort suprem de a evita o moarte fără sens, încercând să revoce ordinele de ucidere a Cordeliei și a lui Lear. Ajunge însă prea târziu și nici noi, nici el nu știm ce să facem, în vreme ce el e dus să moară în spatele scenei.

Măreția piesei vine din măreția patriarhală a lui Lear, din acel aspect uman grav devalorizat astăzi de critica feministă, de literatura marxistă și de celelalte modalități înrudite, importate de la Paris, ale cruciadei antiburgheze. Shakespeare este însă prea abil ca să-și dedice întreaga operă doar ideilor patriarhale sau creștinismului sau chiar absolutismului regal al patronului său, regele James I. Lear este respins acum din motive adeseori neîntemeiate. Uimit, bătrânul rege rămâne de partea naturii, dar una cu totul diferită de cea invocată ca zeită de către negativistul Edmund. În această piesă atât de complexă,

Edmund și Lear nu-și spun unul altuia nici un cuvânt, deși se află împreună pe scenă în două momente importante. Ce și-ar putea spune? Ce dialog ar fi posibil între cel mai pasional și cel mai rece personaj shakespearian, între unul care iubește prea mult și unul căruia nu-i pasă de nimic?

În felul în care înțelege Lear natura, Goneril și Regan sunt creaturi nenaturale, vrăjitoare, monștri ai adâncurilor, și chiar sunt astfel. Din perspectiva conceptului de natură al lui Edmund însă, cei doi îndrăgostiți demonici sunt extrem de naturali. Piesa lui Shakespeare nu îngăduie o cale de mijloc. A-l nega pe Lear nu e o opțiune estetică, oricât ar obiecta cineva împotriva exceselor lui și a straniei sale puteri. Aici, Shakespeare se asociază lui „I”, al cărui Iahve, mult prea uman, este imposibil de înțeles, dar și imposibil de respins. Dacă vrem o natură umană care nu se autodistruge, ne întoarcem totuși spre autoritatea lui Lear, oricât de știrbită, oricât de compromisă, în puterea ei nocivă. Lear nu se poate vindeca pe sine și nici pe noi; și nu îi poate supraviețui Cordeliei. Dar, în același timp, prea puțini din piesă îi pot supraviețui lui. Kent nu-și dorește decât să-și însoțească stăpânul în moarte. Albany abdică, la fel ca Lear. Edgar, supraviețuitor apocaliptic, rămâne să vorbească și în numele lui Shakespeare, și al publicului, doar ca să încheie piesa:

*Povara acestor vremuri triste vom purta,
Să spunem ce simțim, nu doar ce s-ar cădea:
Multe-au răbdat bătrânii, însă noi
Nici n-om trăi măcar a le vedea.*

Natura, ca și statul, sunt rănite de moarte, și cele trei personaje supraviețuitoare ies din scenă ca într-un marș funebru. Ceea ce contează, până la urmă, este mutilarea naturii și felul în care înțelegem ceea ce este sau nu natural în propriile noastre vieți. Efectul finalului piesei e atât de covârșitor, încât totul pare întors împotriva lui însuși. De ce suntem în același timp atât de puternic și atât de ambivalent afectați de moartea lui Lear?

În 1815, la 66 de ani, Goethe a scris un eseu despre Shakespeare, încercând să împace propriile percepții divergente față de cel mai mare poet occidental. La început îl idolatrizase, apoi își dezvoltase un presupus „clasicism”, care nu-l mai putea avea pe Shakespeare drept model, și chiar îl „corectase” printr-o versiune destul de austeră a piesei *Romeo și Julieta*. Deși, până la urmă, îl apreciază pe Shakespeare, eseu e destul de evaziv. El a ajutat la

creșterea influenței lui Shakespeare în Germania, dar ambivalența lui Goethe față de un alt geniu poetic și dramatic l-a împiedicat să ia o poziție clară în privința importanței unice a acestuia. Abia Hegel, în conferințele publicate postum sub numele de *Filosofia artei*, a intuit valoarea reprezentării personajelor la Shakespeare, aspect care ar trebui dus mai departe într-un demers critic demn de Shakespeare.

În esență, Hegel încearcă să distingă specificul personajelor lui Shakespeare de cel al personajelor lui Sofocle, Racine, Lope de Vega și Calderón. Eroul tragediei grecești trebuie să opună unei puteri etice mai înalte propria individualitate, un patos etic care se contopește cu ceea ce i se opune, pentru că aparține dinainte acestui patos mai înalt. La Racine, Hegel observă un stil abstract de conturare a personajului, în care pasiunile caracteristice sunt reprezentate ca pură personificare, astfel încât opoziția dintre individ și puterea superioară tinde să fie una abstractă. Lope de Vega și Calderón sunt ceva mai bine cotați în viziunea lui Hegel, care observă la ei și stilul abstract de creare a personajelor, dar și un anume simț, destul de solid, al personalității, oricât ar fi de inflexibil. Tragediile germane nu sunt luate în considerare nici măcar la acest nivel. În ciuda influențelor shakespeariene din tinerețe, Goethe cade într-o exaltare a pasiunilor, iar Schiller e respins pentru că a substituit violența realității. Deasupra tuturor, la o înălțime considerabilă, Hegel îl plasează pe Shakespeare, în cel mai bun fragment critic scris vreodată asupra reprezentărilor shakespeariene:

„Cu cât Shakespeare împinge limitele răului și ale nebuniei spre extrem, cu atât își concentrează mai mult personajele în propriile lor limite, în desfășurarea infinită a scenei sale universale. Totuși, în același timp, își înzestrează personajele cu inteligență și imaginație. Datorită imaginii în care personajele, prin mijlocirea acestei inteligențe, se contemplă obiectiv, ca opere de artă, Shakespeare le face creatori liberi ai propriei lor ființe. Shakespeare este astfel capabil, prin virilitatea și adevărul caracterului său, să ne trezească interesul asupra unor criminali și, nu într-o măsură mai mică, asupra celor mai vulgari și mai proști dintre neisprăviți sau chiar asupra unor nebuni.“

Iago, Edmund și Hamlet se contemplă pe ei înșiși obiectiv în imagini construite de propria inteligență și sunt capabili să se analizeze, ca personaje

dramatice, ca artificii estetice. Astfel, ei devin propriii lor creatori, ceea ce înseamnă că sunt liberi să își construiască ființa, să opereze schimbări, când vor, în ei înșiși. Ascultându-și propriile discursuri și cântărindu-le, ei se schimbă și ajung să contemple alteritatea încuibată înlăuntrul lor sau posibilitatea acestei alterități.

Hegel a înțeles tot ce era de înțeles la Shakespeare, dar stilul său gnomic de lectură impune o explicitare. Să-l luăm ca exemplu hegelian pe Edmund, bastardul, un Machiavelli marlowian al tragediei lui Lear. El este limita extremă a răului, prima reprezentare absolută a unui nihilist pe care și-o permite literatura occidentală, și încă este cea mai bună. De la Edmund, mai mult decât de la Iago, se vor dezvolta nihilistii lui Melville și ai lui Dostoievski. După cum afirmă Hegel, Edmund excelează și prin imaginație, și prin intelect. Din acest punct de vedere, s-ar fi potrivit mult mai bine decât Iago cu antimachiavelicul Hamlet. Prin inteligența sa superioară – prolifică, rapidă, rece și exactă – Edmund se proiectează pe sine ca urmaș bastard al zeiței naturii și, în această imagine, se contemplă, în mod obiectiv, ca operă de artă. La fel făcuse și Iago mai înainte, dar acesta își imagina trăirile negative pe care le simțea ulterior, ba chiar le experimenta. Edmund e mult mai liber – *el nu simte nimic*.

Am observat deja că eroului tragic, Lear, și personajului principal negativ, Edmund, nu li se permite să se adreseze nici măcar o clipă unul altuia. Apar împreună pe scenă în două momente esențiale, unul la început și unul spre sfârșit, dar nu au nimic să-și spună. Nu pot schimba un cuvânt măcar, pentru că nu pot comunica. Lear e tot numai simțire, Edmund nu are deloc. Când Lear e furios pe fiicele sale care se poartă „nenatural“, Edmund, cu toată inteligența sa, nu poate înțelege. Pentru el, comportarea sa față de Gloucester și a lui Goneril și Regan față de Lear sunt complet „naturale“. Cel mai natural dintre bastarzi, Edmund devine, în mod inevitabil, obiectul pasiunilor ucigașe și rapace ale lui Goneril și Regan. Le răspunde amândurora, dar nici una nu-l mișcă, nici chiar atunci când le vede leșurile aduse pe scenă și când el însuși e pe moarte, rănit grav de fratele său, Edgar.

Contemplând trupurile moarte ale celor două vrăjitoare, Edmund se confruntă cu propria lui imagine, e eliberat de ea și devine un creator absolut al propriului sine: „Fusesem logodit cu amândouă; acum toți trei / Ne vom căsători-ntr-o clipă“. Tonul este complet lipsit de emoție, ironia e unică, deși

Webster și alți iacobiți au încercat să o imite. Contemplația lui Edmund trece însă de la ironie la o altă tonalitate, pe care o simt, dar nu o pot numi: „Pe Edmund totuși l-au iubit / Una pe alta otrăvind-o / De dragul meu ea însăși s-a sfârșit“. El nu vorbește acum cu Albany sau cu Edgar, ci comentează cu voce tare doar ca să fie auzit de el însuși. Limbajul shakespeareian redă durerea acestui scelerat genial, rostind tare doar pentru sine, accentuând și mai mult imaginea libertății cu care își construiește propriul eu. Nu este mândrie sau mirare, ci un soi de năuceală la conștientizarea legăturii existente, totuși, cu cele două surori cumplite.

Hazlitt, cu care împart afecțiunea mea plină de uimire pentru Edmund, a accentuat lipsa completă de ipocrizie a acestui personaj. Nu e nici un fel de poză, de prefăcătorie la el. Își ascultă propria conștiință și vrea să se schimbe. Curând înțelege că schimbarea va fi una în sensul pozitiv, al moralei, deși continuă să susțină că natura lui nu se poate schimba: „Râvnesc la viață și bine vreau să fac / În ciuda firii mele“. Ironia tragică a lui Shakespeare face ca această întoarcere să fie prea târzie pentru a o mai putea salva pe Cordelia. Rămânem cu întrebarea: ce rost mai are toată această metamorfoză a lui Edmund? Fie că întrebarea are sau nu un răspuns, să analizăm acum schimbarea în sine, chiar dacă Edmund este scos din scenă, convins fiind că natura îi este zeița supremă.

Ce înseamnă, ce poate să însemne când un personaj de ficțiune este numit „creator al propriei ființe“? Acest fenomen nu poate fi întâlnit în literatura occidentală înainte de Shakespeare. Ahile, Enea, Dante pelerinul sau Don Quijote nu se schimbă după ce își ascultă propria voce interioară, cu ajutorul propriului intelect și al imaginației creatoare. Convingerea noastră estetică, naivă, dar foarte importantă, că Edmund, Hamlet, Falstaff și mulți alții pot să se ridice și să iasă din propriile piese, poate chiar împotriva dorinței lui Shakespeare, este legată tocmai de libertatea lor de a-și construi propriul sine. Ca iluzie teatrală și literară, ca efect al limbajului figurativ, această forță a lui Shakespeare rămâne incomparabilă, deși se încearcă imitarea ei de patru secole. Doar solilocviul shakespeareian poate avea această putere, refuzată lui Racine de doctrina critică franceză, care nu permitea eroului tragic să se adreseze direct sieși sau publicului. Dramaturgii spanioli ai Epocii de Aur, mai ales Lope de Vega, compun solilocviul ca pe un fel de sonet, într-un fel de triumf baroc împotriva interiorității. Nu poți însă transforma

un personaj în propriul său creator negând tocmai interioritatea lui. Shakespeare nu e posibil într-o paradigmă barocă și totuși libertatea tragică e mai mult un oximoron shakespearian decât unul apărut la Lope de Vega, Racine sau Goethe.

Putem înțelege acum de ce n-a reușit Cervantes să scrie piese de teatru și a triumfat, în schimb, ca autor al lui *Don Quijote*. Există o afinitate ermetică între Cervantes și Shakespeare, dar Don Quijote și Sancho nu pot fi nici unul creatori ai propriei ființe; ei intră cu totul în ordinea operei. Doar la Shakespeare există această forță prin care eroi și scelerați deopotrivă, toate personajele tragice, anulează limitele dintre ordinea naturii și cea a piesei. Strania autoritate a lui Hamlet, adoptarea unei conștiințe auctoriale proprii nu se opresc la transformarea *Uciderii lui Gonzago* în *Cursa de șoareci*. În fiecare clipă, mintea lui Hamlet este o piesă în piesă, pentru că el, mai mult decât oricare alt personaj, este creatorul propriei ființe. Exaltările, ca și chinurile sale, pornesc tocmai din faptul că el meditează continuu asupra propriei imagini. Shakespeare se află în centrul canonului pentru că Hamlet însuși este acolo. Conștiința introspectivă, liberă să se autocontemple, rămâne cea mai elitistă imagine occidentală, dar, fără ea, canonul nu există și, ca să vorbim deschis, nici noi.

Molière, nascut la șase ani după moartea lui Shakespeare, a scris și a jucat într-o Franță neinfluențată încă de Shakespeare. Modelul shakespearian va pătrunde aici abia pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, la aproape trei generații după moartea lui Molière. Totuși, Shakespeare și Molière au anumite afinitați, chiar dacă cel din urmă s-ar putea să nici nu fi auzit de primul. Ei se aseamănă prin temperament și prin libertatea față de ideologii, cu toate că cele două tradiții formale ale comediei sunt într-o oarecare contradicție. Voltaire este inițiatorul tradiției antishakespeariene, în numele clasicismului și al tragediilor lui Racine. Afirmarea întârziată a romantismului în Franța a adus o puternică influență shakespeariană, reperabilă mai ales la Stendhal și Victor Hugo, dar, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, tot acest interes se risipise. Deși azi se joacă Shakespeare în Franța aproape la fel de des ca Molière și Racine, tradiția carteziană s-a reafirmat, iar Franța își păstrează o cultură literară relativ neshakespeariană.

E greu de estimat efectul lui Shakespeare în Germania, chiar asupra lui Goethe, care era foarte atent cu influențele ce s-au exercitat asupra sa.

Manzoni, cel mai mare romancier italian din secolul al XIX-lea, era un scriitor mult influențat de Shakespeare, ca și Leopardi, de altfel. Însăși arta lui Tolstoi, în ciuda polemicii furioase cu Shakespeare, este dependentă de ideea shakespeariană de personaj, atât în cele două romane mari, cât și în ultima capodoperă, romanul de dimensiuni reduse *Hagi Murad*. Dostoievski își datorează, evident, marii nihiliști precursorilor shakespearieni Iago și Edmund, iar Pușkin și Turgheniev sunt printre marii critici shakespearieni ai secolului al XIX-lea. Ibsen s-a străduit mult să îl evite pe Shakespeare, dar, din fericire pentru el, n-a reușit. Probabil că ceea ce au în comun Peer Gynt și Hedda Gabler este tocmai intensitatea lor shakespeariană, puterea lor inspirată de a se schimba, ascultându-și propria voce.

Până în epoca modernă, Spania nu a prea avut nevoie de Shakespeare. Marile figuri ale Secolului de Aur – Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Rojas, Góngora – au adus în literatura hispanică o exuberanță barocă deja puțin shakespeariană și romantică. Cunoscutul eseu al lui Ortega despre Shylock și cartea lui Madariaga despre *Hamlet* sunt primele texte care contează și ambele ajung la concluzia că epoca lui Shakespeare este, de asemenea, epoca Spaniei. Din păcate, s-a pierdut piesa *Cardenio*, la care au lucrat Shakespeare și Fletcher împreună, pentru a traduce o povestire de Cervantes. Dar mulți critici au simțit oricum afinitățile dintre Cervantes și Shakespeare, și una dintre marile mele dorințe este să-l aflăm pe acel dramaturg de geniu care i-ar putea aduce deodată pe scenă pe Don Quijote, Sancho și Falstaff.

Influența lui Shakespeare în epoca noastră haotică rămâne convingătoare mai ales în privința lui Joyce și a lui Beckett. Atât *Ulise*, cât și *Sfârșit de partidă* sunt reprezentări shakespeariene, fiecare evocându-l în felul ei pe Hamlet. În Renașterea americană, Shakespeare e prezent mai clar în *Moby Dick* și în *Oamenii reprezentativi* a lui Emerson, dar are un efect mult mai subtil asupra lui Hawthorne. Nu există o influență shakespeariană impusă și nu influențele îl fac să dețină locul central în canonul occidental. Dacă putem afirma că Cervantes a inventat ironia literară a ambiguității, care va triumfa mai târziu și la Kafka, la fel de bine îl putem vedea pe Shakespeare drept autor al ironiei emotive și cognitive a ambivalenței, care-l va caracteriza ulterior pe Freud. Mi se pare din ce în ce mai șocant să observ cum se pierde originalitatea lui Freud în prezența lui Shakespeare, dar nu i s-ar fi părut

curios acestuia din urmă, care înțelesese că literatura și plagiatul se confundă adesea. Distincția dintre ele e una legală, nu literară, la fel cum sacrul și laicul sunt categorii religioase și politice, nu literare.

Universalitatea este aspectul autentic al unui număr restrâns de autori occidentali: Shakespeare, Dante, Cervantes și poate Tolstoi. Goethe și Milton s-au estompat din cauza schimbărilor culturale. Whitman, atât de accesibil la suprafață, este ermetic în esență. Molière și Ibsen se mai joacă încă, dar mult mai puțin decât Shakespeare. Dickinson este extrem de dificilă din cauza originalității ei cognitive, iar Neruda e mai puțin popular, brechtian și shakespearian decât probabil se voia a fi. Universalismul aristocratic al lui Dante a fost introdus în epoca celor mai mari scriitori occidentali, de la Petrarca la Hölderlin, dar numai Cervantes și Shakespeare au ajuns la o universalitate autentică, rămânând scriitori populari chiar și în cea mai aristocratică dintre epoci. În epoca democratică, cea mai aproape de universalitate este izbucnirea miraculoasă a lui Tolstoi, în același timp popular și aristocratic. Iar, în vremurile noastre haotice, Joyce și Beckett ar putea fi universali, dar elaborările baroce ale primului și descompunerile, tot baroce, ale celui de-al doilea împiedică oarecum acest lucru. Proust și Kafka au stranie sensibilități dantești și sunt de acord cu Antonio Garcia-Berrio că universalitatea e proprietatea fundamentală a valorii poetice. A fi centrul canonului pentru ceilalți poeți a rămas rolul lui Dante, însă Shakespeare și *Don Quijote* continuă să fie în centrul său pentru cititori în general. Am putea merge chiar mai departe – pentru Shakespeare avem nevoie de un termen mai borgesian decât „universalitate”. Nimeni și oricine, nimic și totul în același timp, Shakespeare este canonul occidental.

3. Stranietatea lui Dante:

Ulise și Beatrice

NOII ISTORIȘTI ȘI RESENTIMENTARIII aliați lor au încercat să-l reducă și să-l suprime pe Shakespeare, căutând să distrugă canonul prin atacarea centrului. În mod curios însă, Dante, cel de-al doilea centru, n-a fost supus aceluiași amenințări nici la noi, nici în Italia. Fără îndoială că asaltul va veni, pentru că multiculturaliștilor le va fi greu să găsească un mare poet căruia să-i poată aduce mai multe obiecții. Spiritul sălbatic și extrem de puternic al lui Dante e, în cel mai înalt grad, incorect politic. El e cel mai agresiv și polemic dintre scriitorii occidentali importanți, lăsându-l în urmă chiar și pe Milton. Ca și acesta, Dante a aparținut unui grup restrâns al unui partid politic. Intensitatea lui aproape eretică a fost mascată de comentarii erudite și *Divina Comedie*, chiar în cele mai bune pasaje, pare o scriere a Sfântului Augustin versificată. E mai bine să începem însă cu extraordinara temeritate a lui Dante, neegalată în întreaga tradiție a literaturii presupus creștine, incluzându-l pe Milton.

Nimic în toată literatura occidentală, de la iehovist și Homer până la Joyce și Beckett, nu e atât de revoltător și de sublim ca înălțarea Beatricei, sublimată din imagine a dorinței la statutul angelic și devenind un element crucial în ierarhia bisericească a mântuirii. Inițial, Beatrice e doar instrumentul voinței lui Dante. Deci apoteoza ei implică, în mod necesar, și ridicarea lui Dante. Poemul lui este o profeție care funcționează ca un al treilea Testament, care nu este deloc subordonat Vechiului și Noului Testament. Dante nu va recunoaște că opera lui este ficțiune, ficțiunea lui supremă. El o va considera adevărată universal și atemporal. Ceea ce Dante pelerinul vede și spune în povestirea lui Dante poetul urmărește să ne convingă în permanență de excelența lui poetică și religioasă. Gesturile de umilință din poem, fie că sunt ale pelerinului sau ale poetului, îi impresionează pe erudiți, dar sunt mult

mai puțin convingătoare decât subversiunea la adresa tuturor celorlalți poeți și insistența în afirmarea potențialului apocaliptic al lui Dante.

Aceste observații – mă grăbesc să explic – sunt adresate criticii, și nu lui Dante. Nu văd cum am putea separa forța poetică extraordinară a lui Dante de ambițiile sale spirituale, în mod inevitabil idiosincratice și salvate de la blasfemie numai pentru că Dante a câștigat pariul cu viitorul la numai o generație după moartea sa. Dacă *Divina Comedie* n-ar fi singurul poem capabil să rivalizeze cu Shakespéare, Beatrice ar fi o jignire la adresa Bisericii și chiar a scriitorilor catolici. Poemul e mult prea puternic pentru a nu fi însă recunoscut. Pentru un poet neocreștin ca T.S. Eliot, *Divina Comedie* devine o a doua Scriptură, un mai Nou Testament care completează Biblia creștină canonică. Charles Williams – un guru al neocreștinilor precum Eliot, C.S. Lewis, W.H. Auden, Dorothy L. Sayers, J.R.R. Tolkien și alții – a mers atât de departe încât să afirme că abia la Dante putem întâlni expresia profundă a credinței athanasiene – „înălțarea omului spre Dumnezeu“. Biserica a trebuit să-i aștepte pe Dante și pe Beatrice pentru asta.

Ceea ce subliniază Williams în studiul său, *Portretul Beatricei* (1943), este șocul creat de realizarea lui Dante – invenția lui cea mai spectaculoasă – care este Beatrice. Nici un personaj shakespearian, nici chiar charismaticul Hamlet sau Lear, cel asemenea unui zeu, nu este o invenție atât de exuberant îndrăzneată ca Beatrice. Doar Iahve, personajul lui „I“, sau Iisus din Evanghelia lui Marcu sunt reprezentări mai surprinzătoare. Beatrice este marca originalității lui Dante și rolul ei în mecanismul creștin al mântuirii este modalitatea cea mai îndrăzneată a poetului de a transforma credința moștenită într-una proprie.

Specialiștii în opera lui Dante vor respinge astfel de afirmații, dar ei trăiesc în umbra propriului subiect și tind să piardă din vedere stranietatea *Divinei Comedii*. Ea rămâne cea mai misterioasă operă literară și reușește să reziste în ciuda dificultăților de traducere și a propriei erudiții. Cititorul obișnuit reușește să citească *Divina Comedie* datorită calităților spiritului dantesc, care numai pioase nu sunt. În ultimă instanță, Dante nu are nimic pozitiv de spus despre înaintașii sau contemporanii săi și folosește, practic, Biblia destul de puțin, cu excepția Psalmilor, ca și când regele David, strămoșul lui Cristos, ar fi fost singurul precursor demn de el, singurul poet capabil să exprime pe deplin adevărul.

Lectorul care-l citește pe Dante fără preconcepții critice sau literare va observa imediat că nu există un alt autor laic absolut convins că propria operă este adevărul, cel mai important adevăr dintre adevăruri. Milton și chiar Tolstoi se apropie oarecum de această convingere a lui Dante, dar ei înfățișează și realități controversate, revelând mai mult din încordarea viziunii izolate. Dante e atât de puternic – retoric, psihologic, spiritual, încât le diminuează propria încredere în sine. Teologia nu îi guvernează opera, ci e una dintre sursele de inspirație. Nu putem nega interesul lui pentru supranatural – el e creștin, teolog sau cel puțin folosește alegoria teologică; dar toate conceptele și imaginile tradiționale se transformă la Dante, singurul poet care rivalizează cu Shakespeare prin originalitate, inventivitate și extraordinară fertilitate. Citindu-l pe Dante pentru prima oară, chiar într-o traducere desăvârșită, în terține, precum cea a lui Laurence Binyon sau ca versiunea în proză a lui John Sinclair, pierdem imens din savoarea poemului în limba italiană și totuși un întreg cosmos rămâne. Tocmai această stranietate sau acest sublim care rămâne este important, demonstrând unicitatea lui Dante, comparabilă doar cu a lui Shakespeare. La amândoi putem găsi acea putere cognitivă covârșitoare, combinată cu o inventivitate practic nelimitată.

Citindu-i pe Dante și pe Shakespeare ți se pare că atingi limitele artei, pentru a descoperi imediat că aceste limite pot fi încălcate sau împinse și mai departe. Dante depășește limitele mult mai personal și mai deschis decât Shakespeare și interesul său pentru supranatural, pentru transcenderea naturii este la fel de specific pentru el cum este naturalismul pentru Shakespeare. Cei doi poeți s-ar putea măsura doar în spațiul reprezentărilor dragostei, și acestea ne aduc din nou la figura Beatricei, cu care începe și se termină la Dante dragostea.

În ierarhia divină, Beatrice ocupă o poziție greu de atins. Nu avem nici un fel de mijlocitori pentru a o înțelege. Înălțarea acestei femei din Florența de care Dante s-a îndrăgostit pentru veșnicie nu are nici o bază doctrinară. Cel mai ironic comentariu la adresa acestei iubiri dantești îi aparține lui Jorge Luis Borges în „Întâlnirea din vis” din *Otras Inquisiciones* (Alte investigări, 1937-1952):

„A te îndrăgosti înseamnă a crea o religie în jurul unui zeu supus greșelii. Este incontestabil că Dante avea o admirație pentru Beatrice care

semăna cu idolatria. *Vita nuova* ne relatează cum ea îl ridiculiza și îl respingea. Unii susțin că aceste fapte sunt simbolice. Dacă ar fi așa, aceasta ne-ar întări și mai mult convingerea că ne aflăm în fața unei iubiri nefericite și superstițioase.”

Totuși, Borges reface imaginea Beatricei, de „întâlnire iluzorie” și de alteritate enigmatică, pentru toți cititorii lui Dante: „Existența Beatricei este infinită pentru Dante, în timp ce Dante aproape că nu există pentru Beatrice. Respectul și venerația noastră ne fac să uităm de această discordanță vrednică de milă, totuși de neuitat pentru Dante”.

Nu are prea mare importanță faptul că Borges își proiectează aici propria pasiune absurdă pentru Beatrice Viterbo (vezi și povestirea cabalistică *El Aleph*). El insinuează că există o mare disproporție între relația reală dintre Dante și Beatrice (aproape inexistentă) și viziunea lui Dante despre apoteoza lor comună din *Paradis*. Disproporția este însă pentru Dante calea regală spre sublim. Ca și Shakespeare, el poate transcende toate limitele impuse celorlalți poeți. Teribila ironie (sau alegoria) este că Dante acceptă, la un nivel teoretic, limitele chiar în timp ce le încalcă. Tot ce este vital și original la Dante este arbitrar și personal, fiind totuși prezentat ca adevăr, credință, tradiție și raționalitate. Inevitabil, opera este interpretată astfel încât să fie una cu tradiția. În cele din urmă, Dante are totuși un succes pe care nu și l-ar fi dorit. Dante teologul, așa cum îl văd specialiștii americani de azi, este o combinație de Augustin, Toma din Aquino și alții. E un Dante doctrinar, atât de erudit și de uimitor de pios încât numai acești profesori americani îl mai pot înțelege pe deplin.

Urmașii lui Dante printre scriitori sunt cei care l-au canonizat, o mulțime pestriță, nu totdeauna declarat evlavioasă: Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Shelley, Rossetti, Yeats, Joyce, Pound, Eliot, Borges, Stevens, Beckett. Toți doisprezece îl au pe Dante în comun, dar e un Dante în douăsprezece versiuni, în viața sa poetică de apoi. Aceasta este însă o situație normală pentru un scriitor de o asemenea forță; avem tot atâția Dante câți Shakespeare. Așa cum îl văd eu, Dante se îndepărtează tot mai mult de versiunea „ortodoxă” a criticii americane moderne, reprezentate de T.S. Eliot, Francis Ferguson, Erich Auerbach, Charles Singleton, John Freccero. O tradiție alternativă este pusă în circulație de critica italiană – începând cu speculațiile napolitanului

Vico, continuând cu poetul romantic Foscolo și cu criticul romantic Francesco de Sanctis și culminând, în secolul al XX-lea, cu estetica lui Benedetto Croce. Dacă am combina această tradiție italiană cu unele observații ale cunoscutului istoric literar german modern Ernst Robert Curtius, am avea o alternativă la imaginea lui Dante construită de Eliot – Singleton – Freccero, un poet profetic mai degrabă decât un creator de alegorii teologice.

Vico a confirmat și el această posibilitate când a susținut că Dante „ar fi devenit un poet și mai mare dacă n-ar fi cunoscut filosofia latină și scolastică, iar dialectul toscan l-ar fi ajutat poate să devină egalul lui Homer“. Astfel de afirmații sunt încurajatoare când răătăcești prin pădurea întunecată a alegoriei teologice, unde calitatea cea mai importantă a lui Dante este presupusa lui convertire augustiniană, trecerea de la poezie la credință, o credință care subsumează și subordonează imaginația. Atât Augustin, cât și Toma au considerat poezia doar un joc copilăresc, ce ar trebui lăsat deoparte împreună cu celelalte jocuri. Ce ar fi devenit oare Beatrice sub pana lor? Curtius observă subtil că Dante nu o prezintă doar ca pe o cale proprie spre mântuire, ci și ca mediatore universală a tuturor celor cu inimă bună. Convertirea lui Dante este orientată către Beatrice, nu spre Augustin, și Beatrice îl trimite pe Virgiliu să-i fie călăuză lui Dante, nu pe Augustin.

Dante o preferă clar pe Beatrice, propria lui creație, în fața alegoriei teologice și, la fel de clar, Dante nu dorește transcenderea propriei poezii. Augustin și Toma sunt în aceeași relație cu teologia lui Dante ca Virgiliu și Cavalcanti cu poezia lui: toți acești precursori sunt umbriți de poetul teolog, de profetul Dante, autorul ultimului testament, *Divina Comedie*. Dacă vrem să citim *Divina Comedie* ca pe o alegorie teologică, trebuie să începem cu singurul teolog care contează pentru Dante: Dante însuși. Opera, ca toate celelalte scrieri canonice, elimină distincția dintre sacru și laic. Beatrice este astăzi pentru noi alegoria contopirii dintre sacru și laic, dintre profeție și poezie.

Calitățile remarcabile ale lui Dante, ca poet și ca personalitate, sunt mai curând mândria decât umilința, originalitatea decât tradiționalismul, exuberanța și entuziasmul decât înfrânarea. Atitudinea sa profetică ține mai mult de inițiere decât de convertire, dacă vrem să adoptăm o sugestie a lui Paolo Valesio, care accentuează aspectele ermetice sau ezoterice ale *Divinei Comedii*. Nu suntem convertiți de sau către Beatrice; călătoria spre ea este o

inițiere, pentru că ea este, cum a spus și Curtius, centrul unei gnoze personale, nu al Bisericii universale. În orice caz, Beatrice e trimisă la Dante de Lucia, o sfântă siciliană destul de obscură, atât de puțin cunoscută încât specialiștii sunt incapabili să explice de ce a ales-o Dante. John Freccero, cel mai bun critic în viață al lui Dante, susține că: „Dintr-un anumit punct de vedere, scopul întregii călătorii este scrierea poemului, înălțarea până la Lucia și la toți cei binecuvântați“.

Dar de ce Lucia? „De ce nu?“ nu poate fi considerat un răspuns serios. Lucia din Siracusa a trăit și a fost martirizată cu o mie de ani înainte de Dante și ar fi fost acum complet uitată dacă nu avea o importanță ezoterică pentru poet și pentru poemul său. Noi nu știm însă nimic despre această importanță a ei și nici despre spiritul feminin superior care a trimis-o pe Lucia la Beatrice. Această „doamnă din ceruri“ e, de obicei, identificată cu Fecioara Maria, dar Dante nu o numește. Lucia primește atributul de „luptătoare împotriva cruzimii“, pe care-l împarte probabil cu toate „doamnele din ceruri“. „Grația revelatoare“ este obișnuita marcă distinctivă pe care comentatorii lui Dante o folosesc în legătură cu Lucia. Revelația, iluminarea este însă departe de a fi o calitate unică a unei anumite martire siciliene al cărei nume înseamnă „lumină“. Ceea ce vreau să subliniez aici este tocmai hotărârea lui Dante de a fi sublim de arbitrar. Există lucruri ascunse în *Divina Comedie*, aspecte ermetice de necontestat, care nu pot considerate minore, odată ce Beatrice se află în centrul lor. Ne întoarcem mereu la Beatrice nu pentru că ea este un fel de Cristos, ci pentru că e idealul dorinței sublimite a lui Dante. Nu știm nici măcar dacă ea a existat cu adevărat. Dacă am putea s-o identificăm cu fiica unui bancher florentin sau nu, are la fel de puțină importanță pentru poem ca și ideea că ea ar fi imitația lui Cristos, de altfel. Ceea ce contează este că Beatrice joacă rolul proiecției idealizate a singularității lui Dante însuși, al punctului său de vedere, ca autor, asupra propriei opere.

Dați-mi voie să fiu atât de blasfemitor încât, îmbinându-l pe Cervantes cu Dante, să-i compar pe cei doi protagoniști – Don Quijote și Dante pelerinul. Pentru Don Quijote, Beatrice este minunata Dulcineea din Toboso, transfigurarea vizionară a unei țărănci, Aldonza Lorenzo. Fiica bancherului, Beatrice Portinari, are aceeași legătură cu eroina lui Dante ca și Aldonza cu Dulcineea. Ierarhia lui Don Quijote este, desigur, laică – Dulcineea își are locul

în universul lui Amadís de Gaula, Palmerin, cavalerul soarelui și al altor glorii ale cavalerismului mitic –, în timp ce Beatrice se înalță în tărâmul sfinților Bernard, Francisc și Dominic. Nu contează însă dacă cineva preferă poezia sau doctrina. Cavalerii răătăcitori, ca și sfinții, sunt metafore în și pentru poem, iar divina Beatrice, în termenii catolicismului instituțional și istoric, nu e cu nimic mai reală decât minunata Dulcineea. Triumful lui Dante e dat însă de forța cu care face ca o astfel de comparație să aducă întrucâtva cu o blasfemie.

Poate că Dante a fost și pios, și ortodox, dar Beatrice este personajul lui, și nu unul bisericesc. Ea face parte dintr-o gnoză proprie, o modificare poetică a scenariului mânturii. O „convertire” înspre Beatrice poate fi destul de augustiniană, dar cu greu poate fi o convertire la augustinianism, la fel cum devoțiunea pentru Dulcineea din Toboso ar putea fi considerată un act de preaslăvire a Isoldei cea cu mâini albe. Dante a fost agresiv, fără sfială, mândru și îndrăzneț, depășindu-i pe toți poeții cunoscuți. Și-a impus viziunea asupra eternității, fără să aibă prea multe în comun cu mulțimea exegeților lui erudiți și pioși. Dacă totul există deja la Augustin sau Toma, atunci să-i citim pe aceștia. Însă Dante ar fi vrut să-l citim pe Dante. El n-a compus poemul pentru a revela adevărurile tradiției. *Divina Comedie* însăși se pretinde a fi adevărul și a-l de-teologiza pe Dante e la fel de irelevant ca și a-l teologiza exagerat.

Când Don Quijote, muribund, se căiește de nebunia lui eroică, el se întoarce la identitatea lui originară, redevenind Alonso Quijano cel Bun, și îi mulțumește lui Dumnezeu că i-a redat dreapta judecată și evlavia. Cititorii i se alătură lui Sancho Panza când acesta se roagă: „Nu muri, stăpâne, ci ascultă povața mea și mai trăiește încă mulți ani [...] poate că pe după vreun tufiș om da și de domnița dona Dulcineea, dezlegată de vrăji...”.^{*} La sfârșitul poemului lui Dante, nu mai avem însă nici un Sancho care să se alătore cititorului în speranța că forța poetului nu va scădea în sublima fantezie a paradisului creștin. Presupun că sunt cititori care privesc *Divina Comedie* ca pe o legătură cu iubirea divină ce mișcă soarele și celelalte stele, dar majoritatea o citesc pentru Dante însuși, pentru o personalitate poetică și un personaj dramatic

^{*} Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, partea II, trad. rom. Edgar Papu și Ion Frunzetti, Minerva, București, 1987. În continuare, citatele din această lucrare sunt preluate din ediția română indicată mai sus (n. tr.).

neegalat nici măcar de John Milton. Nimeni nu vrea să transforme *Divina Comedie* în *Don Quijote*, dar nuanța dată de Sancho Panza l-ar putea îmblânzi până și pe Pelerinul Eternității și le-ar aminti exegeților că ficțiunea rămâne ficțiune, chiar și atunci când se vrea a fi altceva.

Ce fel de ficțiune este însă Beatrice? Dacă ea este, cum a insistat Curtius, o emanație divină, atunci Dante a căutat să ne ofere ceva indescifrabil, chiar dacă îi simțim strania prezență. Revelația lui Dante ar putea fi cu greu numită personală, ca și cea a lui William Blake, dar aceasta nu pentru că ar fi mai puțin originală decât a lui Blake. Dimpotrivă, este mai originală și este generalizată pentru că este de succes. În literatura occidentală nimic, în afară de Shakespeare, cel din perioada maturității artistice, nu este mai bine articulat. Dante, unic și sălbatic printre toate temperamentele superb rafinate, a devenit universal nu prin absorbția tradiției, ci prin decuparea și remodelarea tradiției conform propriei sale naturi. Printr-o ironie ce le depășește pe toate, puterea de uzurpare a lui Dante a condus la diferite interpretări greșite. Dacă poemul este o profeție adevărată, atunci specialiștii sunt tentați să-l citească în lumina tradiției augustinienne, căci unde s-ar putea găsi o interpretare mai bună a revelației cristice? Chiar un exeget atât de subtil ca John Freccero ajunge să creadă în covertirea poetică, astfel încât doar gândirea augustiniană poate fi o paradigmă a stăpânirii de sine. Devenită „roman al sinelui”, *Divina Comedie* și-ar avea astfel originea în *Confesiunile* lui Augustin. Mult mai puternic decât romanticii, care l-au divinizat și l-au imitat, Dante își inventează propria origine și pune stăpânire pe propriul sine prin Beatrice, o figură schimbătoare, care mie nu-mi pare deloc o figură augustiniană. Ar putea ea să fie obiectul dorinței, oricât de sublimat, într-o poveste de tip augustinian despre transmutare? Freccero afirmă foarte răspicat că pentru Augustin istoria este poemul lui Dumnezeu. Să fie istoria Beatricei un astfel de poem? De vreme ce eu însumi am tendința să descopăr vocea lui Dumnezeu în Shakespeare, Emerson sau Freud, după cum simt nevoia, nu voi întâmpina nici o dificultate în a vedea *Comedia* lui Dante ca fiind divină. Totuși, mă abțin să comentez originea divină a *Confesiunilor* și nici nu aud vocea lui Dumnezeu la Augustin. De asemenea, nu pot fi convins că Dante l-a auzit vreodată pe Dumnezeu în altă voce decât a lui Dante însuși. E de ordinul evidenței că poemul care se preferă pe sine în fața Bibliei se va prefera și în fața lui Augustin.

BEATRICE REPREZINTĂ însăși cunoașterea lui Dante, conform părerii lui Charles Williams, care nu avea nici o înclinație pentru gnosticism. Prin cunoaștere, el înțelegea calea de la Dante cunosătorul la Dumnezeu cel cunoscut. Totuși, Dante n-a intenționat să facă din Beatrice doar un simbol al cunoașterii. Poemul lui nu afirmă necesitatea cunoașterii solitare, Beatrice urmând să joace un rol universal pentru toți cei care o pot găsi, odată ce, probabil, intervenția ei pentru Dante, prin Virgiliu, rămâne unică. Mitul Beatricei, invenția majoră a lui Dante, rămâne totuși în limitele poeziei lui. Stranietatea lui e greu de înțeles tocmai pentru că nu există o altă figură comparabilă cu Beatrice. Urania, muza lui Milton din *Paradisul pierdut*, nu este o persoană, iar Milton însuși ne avertizează că ea e doar un simbol, și nu un nume. Shelley, imitându-l pe Dante, a slăvit-o pe Emilia Viviani în *Epipsy-chidion*, dar pasiunea de High Romanticism s-a stins, și signora Viviani a devenit în final, pentru iubitul ei deziluzionat, „micul demon cenușiu“.

Pentru a pătrunde întrucâtva stranietatea lui Dante, trebuie să urmărim felul în care s-a raportat la un personaj universal, și anume la Odiseu, eroul homeric cunoscut mai bine sub numele latin de Ulise, care străbate întreaga literatură occidentală. De la Homer până la Nikos Kazantzakis, figura lui Odiseu/Ulise se modifică în mod considerabil la autori ca: Pindar, Sofocle, Euripide, Horațiu, Virgiliu, Ovidiu, Seneca, Dante, Chapman, Calderón, Shakespeare, Goethe, Tennyson, Joyce, Pound și Wallace Stevens, printre mulți alții. În studiul *The Ulysses Theme (Tema lui Ulise, 1963)*, W.B. Stanford atrage atenția asupra negării tacite a lui Ulise de către Virgiliu, în comparație cu identificarea pozitivă a lui Ovidiu cu personajul, acestea fiind două dintre pozițiile majore în decursul metamorfozelor suferite de acest erou pozitiv sau negativ. Dante va adopta atitudinea lui Virgiliu față de Ulise, dar atât de mult schimbată, încât portretul făcut de Virgiliu, oricum evaziv, pălește. Nevrând să-l condamne pe Ulise direct, Virgiliu își distribuie personajele în acest rol, indentificându-l pe eroul *Odiseei* cu înșelăciunea și duplicitatea. Ovidiu, exilatul și eternul îndrăgostit, se identifică el însuși cu personajul, oferindu-ne imaginea pe care o avem astăzi despre Ulise, aceea a unuia dintre marii afemeiați rătăcitori din literatura lumii.

În cântul 26 din *Infern*, Dante a creat cea mai originală versiune a lui Ulise din câte avem. El nu mai e cel care caută să se întoarcă acasă, la nevastă, în Ithaca, ci e cel care pleacă de la Circe pentru a rupe orice legătură și a risca

să plece în necunoscut. Țara necunoscută a lui Hamlet, de unde nici un călător nu se mai întoarce, devine destinația precisă a celui mai impresionant dintre eroii nerăbdători să-și urmeze destinul. Există un pasaj foarte interesant în *Infernul*, cântul 26, dar dificil de pătruns. Ulise și Dante se află într-o relație dialectică, pentru că Dante se teme de identitatea profundă dintre el ca poet (nu ca pelerin) și Ulise, călător care încalcă toate limitele spațiale. S-ar putea ca această teamă să nu fie pe deplin conștientă, dar Dante o experimentează totuși, la un anumit nivel, pentru că ni-l prezintă pe Ulise ca fiind motivat de propria mândrie, or, e știut că n-a existat poet mai mândru decât Dante – nici măcar Pindar, Milton, Victor Hugo, Stefan George sau Yeats. Exegeții încearcă să asculte vocea Beatricei sau a sfinților exprimând esența creației lui Dante, dar accentul său e unic, primejdios de asemănător cu vocea lui Ulise. Poate de aceea ni se pare insuficientă explicația lui Virgiliu, când afirmă că grecii vor ajunge să disprețuiască poate vocea poetului italian. Nici Dante însuși nu-și permite vreun comentariu la mărețul discurs al lui Ulise, al vocii care se aude din flăcări:

„Când m-am despărțit de Circe, alături de care am stat mai mult de un an, lângă Gaeta, cum a numit-o Enea mai târziu, m-a apucat un dor de noi experiențe, de a cunoaște lumea și oamenii – cu viciile și calitățile lor. Nici dragostea pentru fiul meu, nici datoria față de bătrânul meu tată și nici măcar dragostea datorată Penelopei nu m-ar fi putut face să mă răzgândesc, așa că am pornit cu o singură corabie și cu puținii oameni rămași. Vedeam țărmurile Spaniei, ale Sardiniei și pe cele marocane, precum și pe cele ale altor insule scăldate de apele mării. Eu și tovarășii mei eram bătrâni și greoi când am ajuns la strâmtoarea unde Hercule își ridicase coloanele ca oamenii să nu mai treacă. Am lăsat Sevilla în stânga și Ceuta în dreapta. «O, fraților – am spus –, voi, care ați ajuns spre vest, prin sute de mii de primejdii, în scurtul răgaz cât ne mai putem păstra simțurile treze, să nu ne refuzăm noi experiențe sub soare, în țările pustii de peste mări. Gândiți-vă la strămoșii noștri! Nu v-ați născut pentru o viață de rând, ci pentru virtute și cunoaștere». La aceste cuvinte, tovarășii mei au devenit atât de nerăbdători să-și urmeze drumul înainte, încât cu greu i-aș mai fi putut opri. Cu vânt în pupa, am început să vâslim nebunește, cârmind

continuu spre stânga. Apoi, noaptea și-a întins stelele dintre cei doi poli atât de jos, de parcă abia s-ar fi ridicat de pe fundul oceanului. De cinci ori lumina lunii se stinsese-n nori și se reaprinsese de când intraserăm noi în trecătoare, când, deodată, mi-a apărut în față, stins în depărtare, un munte uriaș, atât de înalt cum nu mai văzusem niciodată. Ne-a umplut de bucurie, care-n scurt timp s-a schimbat în disperare, căci dinspre noul țărm se ridica furtuna ce ne-a lovit corabia în plin. De trei ori ne-a învățit în loc și-a patra oară ne-a ridicat pupa și ne-a coborât prora, până când apele s-au închis deasupra noastră, așa cum Cineva voia.“

Chiar traducând în proză terținele lui Dante din italiană, acest discurs extraordinar e capabil să trezească cititorului obișnuit ceva asemănător următoarei reflecții datorate unui talentat critic al lui Dante: „Ceea ce desparte moartea lui Ulise sub ape de botezul lui Dante până la moartea și învierea promisă este apariția lui Cristos în istorie, a grației sau a lui Cristos în sufletul fiecăruia“.

Un pasaj mult mai slab ca acesta ar fi putut trezi aceleași reflecții. Este o mare diferență însă între o doctrină sau o credință, care cere în mod obligatoriu doar asentimentul nostru, și un text poetic aproape fără rival. E întru totul eronat să-l citim pe Dante exclusiv prin doctrina creștină, chiar dacă Dante însuși este principalul responsabil pentru un asemenea reduccionism. În structura iadului dantesc, ne aflăm jos, la al optulea nivel în al optulea cerc, nu prea departe de Satana. Ulise este un sfetnic înșelător, mai ales pentru istețimea și măiestria cu care a învins Troia, precursora a Romei și deci a Italiei, cum a observat Virgiliu. Dante nu vorbește cu Ulise, pentru că, într-un fel, el însuși e Ulise. A scrie *Divina Comedie* înseamnă a călători pe o mare necunoscută. Cu mare precizie ne spune totuși Dante care sunt cauzele dărnirii hoinarului: moartea lui Ahile, calul troian și furtul statuii zeiței Atena.

Printre acestea nu se află și ultima călătorie, oricare i-ar fi fost deznodământul. Înflăcărat el însuși, Dante se lasă pătruns de flacăra dorinței cel cuprinde pe Ulise, de dorința lui de cunoaștere. Cunoașterea lui este însă pură căutare, obținută cu prețul sacrificării fiului, soției și tatălui. Călătoria lui Ulise este, printre altele, o figurare a mândriei și a îndărătniciei lui Dante în a-și prelungi exilul în Florența, refuzând să accepte condițiile care l-ar fi

redat familiei sale. A mânca pâinea străinului și a coborî o scară ce nu este a ta este prețul plătit de cel care pornește în căutare. Ulise e gata să facă și sacrificiul ultim. Care dintre experiențe este deci mai apropiată lui Dante: convertirea triumfătoare a lui Augustin sau ultima călătorie a lui Ulise? Legenda ne spune că Dante era arătat cu degetul pe străzi ca unul care se întorsese din iad, ca și cum ar fi fost un fel de șaman. Putem presupune că el credea în realitatea viziunilor tale. Un poet de asemenea forță, care se considera profet, n-ar fi privit propria coborâre în iad ca pe o simplă metaforă. Ulise al lui Dante vorbește cu demnitate și cu o teribilă elocvență, nu cu patosul damnării, ci cu orgoliul celui care știe că mândria și curajul nu sunt de ajuns.

Enea al lui Virgiliu este un pedant și așa este și Dante, în viziunea multor exegeți. Dar Dante nu este ca Enea; el e sălbatic, egocentric și nerăbdător ca al său Ulise. La fel ca Ulise, arde de dorința de a fi diferit, de a se afla în altă parte. Distanța față de dublul lui este maximă când Ulise vorbește atât de mișcător de „scurtul răgaz în care ne mai putem păstra simțurile treze”. Chiar și aici ne-am putea aminti că Dante, mort la 57 de ani, ar fi vrut să mai trăiască încă 25 de ani, de vreme ce, în *Convivio*, considera că vârsta ideală este cea de 81 de ani. Doar atunci ar fi fost el desăvârșit și i s-ar fi împlinit probabil profeția. Având în vedere că Ulise pornește spre „pământurile nelocuite”, iar Dante spre tărâmurile celor morți, călătoriile lor sunt diferite, a lui Ulise forțând limitele. În cel mai rău caz, călătorul lui Dante este un erou negativ, înrudit cu Ahab din *Moby Dick* a lui Melville, un alt om fără Dumnezeu, dar care îi preia atributele. Un erou gnostic sau neoplatonic e foarte diferit de unul creștin, dar imaginația lui Dante nu este întotdeauna stimulată de eroismul creștin, cu excepția momentului în care îl laudă pe strămoșul său cruciat, Cassiaguida, care-i întoarce lauda, încântat de curajul și îndrăzneala urmașului său. Iată deci sensul ascuns al viziunii lui Dante asupra lui Ulise: admirație, sentimente prietenești, mândrie de castă. Un spirit înrudit primește onorurile, chiar dacă se află în al optulea cerc al infernului. Ulise însuși spune că ultima sa călătorie a fost un „avânt nebunesc”, în contrast probabil cu cel dantesc, îndrumat de Virgiliu.

Privind *Divina Comedie* doar ca poezie, nici un avânt n-ar putea fi mai „nebunesc” decât cel înfățișat aici, cu atât mai mult cu cât Dante nu vrea să-i considerăm opera doar un poem. Acesta e privilegiul lui Dante, dar nu și al exegeților sau al cititorilor obișnuiți. Dacă vrem să înțelegem ce anume

îl face pe Dante canonic – al doilea centru al canonului după Shakespeare –, trebuie să-i recuperăm stranietatea dobândită și eterna originalitate. Aceste calități nu au prea mult de-a face cu povestea augustiniană a vechiului sine care moare și a noului sine care se naște. Ulise ar putea fi vechiul sine și Beatrice cel nou, dar Ulise este Dante, la fel ca și Beatrice. Ceea ce Augustin scrisese deja Dante nu putea rescrie mai bine. Acesta a avut grijă ca *Divina Comedie* să nu aibă o nuanță mai puternic augustiniană decât cea virgiliană pe care o avea deja. El voia să fie pur și simplu dantescă.

ISUS BEN SIRA, autor al minunatei cărți *Ecleziastul*, rămase pentru totdeauna apocrife, spune că el vine în urma unor figuri celebre, a părinților noștri care ne-au creat, ca unul care strânge spicele rămase în urma secerătorilor. Poate de aceea el este primul scriitor evreu care insistă asupra propriului nume ca autor al unei anumite cărți. Nu putem spune că Dante nu a venit și el cumva „în urma secerătorilor“, spre lauda marilor săi înaintași. Pe această el îi plasează, în urma propriei judecăți, în limb, în purgatoriu, în plin infern sau în paradis, pentru că el este profetul adevărat și se consideră legitimat de epoca în care trăiește. Judecățile lui sunt fără drept de apel, nemiloase și uneori inacceptabile din punct de vedere moral, cel puțin pentru unii dintre noi. El a avut de spus ultimul cuvânt și, pe parcursul lecturii, nu încercăm să-l contrazicem, mai ales pentru că vrem să ne imaginăm propriile lui viziuni. Probabil că nu era ușor de contrazis nici în timpul vieții și a continuat să fie neînduplecat până azi.

Deși este „alb, european, bărbat și mort“, el este cel mai viu dintre toți, fiind întrecut doar de Shakespeare, care e deasupra noastră a tuturor chiar și în sonete. Shakespeare este oricine și nimeni, Dante este Dante. Prezența autorului în propriul limbaj nu este o iluzie, contrar dogmelor pariziene. Dante și-a pus amprenta în fiecare vers din *Divina Comedie*. Personajul său principal este Dante pelerinul și după aceea Beatrice, care nu mai e fata din *Vita nuova*, ci figura centrală din ierarhia celestă. Ceea ce ne scapă la Dante este înălțarea Beatricei și ne-am putea întreba de ce, cu toată îndrăzneala lui, nu ne-a revelat și misterul pentru care ea este aleasă. Aceasta se datorează poate faptului că toate cazurile anterioare nu erau doar simple erezii,

ci aparțineau chiar ereziei ereziilor – gnosticismul. De la Simon Magul, ereticii ridicaseră pe cele mai devotate adepți în ordinea ierarhiilor cerești, așa cum Simon însuși, un prim Faust, o proclamase pe Elena, o prostituată din Tir, o reîncarnare a Elenei din Troia. Dante, al cărui Eros se sublimase fără a-și pierde permanența, nu putea fi comparat cu nimeni.

Totuși, într-un sens mai mult poetic decât teologic, mitul Beatricei e mai aproape de gnosticism decât de creștinismul canonic. Apoteoza Beatricei nu este produsul fanteziei personale (cum ar trebui), ci pornește dintr-o lume a viziunilor, asemănătoare gnosticismului celui de-al doilea secol. Beatrice este probabil o scânteie încreată a divinului sau o emanație a lui Dumnezeu, dar și o fată din Florența care a murit la numai 25 de ani. Ea nu este trecută prin filtrul judecății religioase necesar binecuvântării și sfințirii, părând să se ridice direct din moarte spre mântuire. Nu avem nici o indicație, în *Vita nuova* sau în *Divina Comedie*, că Beatrice a fost supusă păcatului sau greșelii. Încă de la început ea a fost, așa cum o recomandă numele, „cea care aduce binecuvântare”. Dante ne spune că la 9 ani ea era „cea mai tânără dintre îngeri”, fiică a lui Dumnezeu, iar după moartea ei poetul vorbește despre „acea Beatrice care contemplă fața lui Dumnezeu, binecuvântată întru eternitate”.

Nu-l putem vedea pe Dante complăcându-se într-un erotism hiperbolizat. *Divina Comedie* este de neconceput fără o Beatrice acceptată cu bucurie în cele mai înalte ierarhii celeste. Petrarca, încercând să se distanțeze de magnificul poet al generației tatălui său, a inventat (sau așa a crezut el) idolatria poetică pentru iubita sa, Laura. Ce autoritate, dincolo de a lui Dante însuși, ne-ar putea împiedica să interpretăm adorarea Beatricei de către Dante ca pe cea mai poetică dintre toate idolatriile? Autolegitimându-se, Dante o integrează pe Beatrice în tipologia creștină sau, mai corect, integrează tipologia creștină în imaginea Beatricei. Beatrice este poemul, și nu Cristos, iar autorul este Dante, și nu Augustin. Toate acestea nu urmăresc totuși să nege spiritualitatea lui Dante, ci să indice că originalitatea nu este o virtute creștină în sine, iar Dante contează tocmai datorită originalității sale. Dante nu are nici un precursor care să-l fi influențat cu adevărat, deși afirmă că Virgiliu ocupă acest loc. Acesta este însă convocat de Beatrice și dispare din poem la revenirea ei triumfală, în cânturile finale din *Purgatoriu*.

Întoarcerea, extraordinară în sine, e precedată de o altă mare invenție dantescă: Matelda, care culege flori într-un nou paradis terestru. Imaginea Mateldei a fost esențială pentru poezia lui Shelley și nu întâmplător acesta a tradus respectivul pasaj, lăsându-ne cel mai bun fragment dintre toate versiunile în engleză ale *Divinei Comedii*. Iată punctul culminant al pasajului, conform versiunii lui Shelley – diabolic parodiat de el însuși în al său foarte dantesc poem al morții, *Triumful vieții*:

*Cu pașii stam, dar ochii mei cărare
își făuriră ca să vadă roată
minunea ninsă-a crengilor în floare*

*pe cel'lalt mal, pe unde, dintr-odată,
îmi apăru, ca uneori un gând
ce-alungă tot din mintea tulburată,
o doamnă-nsingurată ce, cântând,
din darurile-mbălsămate-a firii,
floare de floare culegea pe rând.*

*„O, doamnă, tu, ce-n razele iubirii
făptura-ți scalzi, de-i drept că ochii sunt
oglinzi curate ce dau glas simțirii,*

*fii bună,-am zis rostindu-mă-n cuvânt,
și-apropie-te ca să-ți cunosc lumina
și vorba să ți-o deslușesc din cânt.*

*Căci mi-amintești, cum stai, de Proserpina,
când maica ei își rătăci odorul
și ea, sărmana, își pierdu grădina.“**

Într-un cânt anterior, Dante visase o „tânără frumoasă, mergând pe o pa-
jiște, culegând flori și cântând“, dar ea se recomandă ca fiind Lea, prima
soție a lui Iacob, complet diferită de Rașela, sora sa mai mică, a doua soție
a patriarhului lui Israel. Lea o anunță pe Matelda, iar Rașela e precursora

* Dante Alighieri, *Divina Comedie*, trad. rom. Eta Boeriu, Editura Casa Școalelor, Bucu-
rești, 1994, pp. 222-223.

Beatricei. Ar fi forțat totuși să le considerăm un simbol al contrastului dintre viața activă și cea contemplativă:

„Să știți că eu sunt Lea și împletesc ghirlande. Mă împodobesc și apoi mă bucur de chipul meu, văzut în oglindă. Dar sora mea Rașela lenește toată ziua și nu lasă nicicând oglinda din mână, e oricând gata să-și privească ochii frumoși, așa cum eu mă grăbesc să mă împodobesc cu propriile-mi mâini. Ei îi place să privească, mie să fiu activă.“

Să fi distrus oare timpul aceste metafore? Să fi cedat ele în fața criticii feministe? Sau poate că în epoca post-freudiană ne ferim de o exaltare a narcisismului? Comentariul lui Charles Williams pare puțin stânjenitor astăzi: „Pentru ultima oară, Dante o văzuse pe Lea culegând flori (ce altceva e acțiunea?) și pe Rașela privindu-se în oglindă (ce altceva este contemplarea?) pentru că astăzi sufletul se poate bucura de sine însuși sau de dragoste și frumusețe“.

Imaginea unei Lea sau a unei Matelda culegând flori, ca un simbol al acțiunii, îmi aduce din nefericire aminte de niște desene animate ale lui James Thurber în care două femei o privesc pe a treia culegând flori și una îi spune celeilalte: „E exact ca Emily Dickinson, doar că se mai plictisește câteodată“. Imaginea Rașelei sau a Beatricei contemplându-se în oglindă tinde, pe de altă parte, să-mi amintească de momentul nefericit în care Freud a comparat narcisismul feminin cu cel al pisicilor. Asociațiile mele sunt desigur arbitrare, dar tipologiile, oricât de erudit explicate, nu i se pot aplica lui Dante prea bine. Am serioase îndoieli că el intenționa să-și scrie *Divina Comedie* ca pe un poem „despre“ propria convertire, „despre“ cum a devenit el creștin. Dacă a făcut-o, a privit lucrurile de pe o poziție exterioară lor. Privită din interior, *Divina Comedie* ne vorbește despre chemarea lui Dante ca profet.

Poți deveni creștin și fără să accepți mantia lui Ilie, dar nu și atunci când ești Dante. Imaginea Mateldei înlocuind-o pe Proserpina într-un paradis terestru nu i-ar putea apărea creștinului de curând convertit, ci poetului-profet a cărui vocație s-a confirmat. Shelley, poetul lucrețian, a fost mult transformat de fragmentul apariției Mateldei, care i-a revelat pasiunea vocației poetice, revenirea naturii paradisiace pierdute de marele său precursor, Wordsworth. Matelda este precursora Beatricei, pentru că Proserpina renăscută anunță

întoarcerea muzei. Beatrice nu este deci o imitație a lui Cristos, ci creativitatea lui Dante încercând să se identifice cu o veche dragoste, fie ea reală sau imaginară.

Idealizarea dragostei pierdute este o practică general umană; ceea ce rămâne peste ani este o posibilitate pierdută a propriului sine mai mult decât a celui alt. Asocierea Rașelei cu Beatrice funcționează atât de bine nu pentru că fiecare dintre ele semnifică dragostea pierdută, ci pentru că fiecare este o imagine plină de pasiune a dragostei pierdute. Rașela este importantă pentru Biserică pentru că este interpretată ca semn al vieții contemplative, dar pentru poeți și cititori ea contează din cauză că iehovistul sau „I” a făcut din moartea ei timpurie la nașterea unui copil marea suferință a vieții lui Iacob. În tipologia poetică Rașela o precede pe Beatrice ca imagine a femeii iubite, prematur dispărute, în timp ce Lea e legată de Matelda ca viziune a împlinirii târzii. Iacob l-a slujit pe Laban ca să o câștige pe Rașela și a primit-o mai întâi pe Lea. Dante își dorește din tot sufletul întoarcerea Beatricei, dar călătoria spre ea prin purgatoriu îl duce mai întâi la Matelda. Deși este ora Luceafărului de dimineață, a planetei Venus, la Dante vine Matelda, nu Beatrice. Matelda cântă ca o femeie îndrăgostită, iar Dante pășește alături de ea, dar este numai un preludiu, la fel cum Lea a fost un preludiu pentru Rașela.

Ceea ce-i apare destul de șocant poetului este procesiunea triumfală legată de viziunea profetului Ezechiel, a „roților care merg”, a carului și a Omului de pe Tron. Dante își revine din starea de șoc trimițându-și cititorii la textul lui Ezechiel pentru detalii și mai cutremurătoare, în timp ce el urmează revelația Sfântului Ioan, care îl înțelege pe omul lui Ezechiel ca fiind însuși Cristos. Pentru Dante, carul este triumful Bisericii – nu cum a fost ea, ci așa cum ar trebui să fie. Iar acest spirit militant idealizat e sprijinit de cărțile celor două Testamente, dar pe care nu le citează cu titlu de sursă incontestabilă, ci pentru a le înlătura din drumul său. Toate acestea, chiar și acel grifon simbolizându-l pe Cristos, contează doar pentru frumusețea pe care o anunță, pentru întoarcerea vechii iubiri, ce nu mai e iremediabil pierdută.

Venirea Beatricei, în cântul 30 din *Purgatoriu*, presupune dispariția pentru totdeauna a lui Virgiliu. El este de prisos nu pentru că teologia înlocuiește poezia, ci pentru că *Divina Comedie* înlocuiește pentru totdeauna *Eneida* lui Virgiliu. Deși Dante nu recunoaște, acum el își exercită propria putere ca poet, oferindu-i tronul Beatricei (care îi spune pe nume pentru prima și singura

dată în poem). Practic, ce altceva putea Dante să facă? Chiar și Charles Singleton, cel care crede cel mai mult în inspirația teologică a lui Dante, subliniază că frumusețea Beatricei „pare să fi întrecut orice altă creație a naturii sau a artei”. Dacă cineva insistă să-l asimileze pe Dante cu alegoria teologică (așa cum a făcut Singleton), atunci doar Dumnezeu, prin intermediul Bisericii sale, putea crea și întreține o frumusețe dincolo de natură și de artă. Dar Beatrice, să nu uităm, este numai creația lui Dante, în exact același sens în care Dulcinea este creația lui Don Quijote. Dacă Beatrice e mai frumoasă decât orice altă femeie din literatură sau istorie, Dante e îndreptățit să își admire propria putere de reprezentare.

Purgatoriul, în deschiderea pe care Dante i-o conferă, explorează argumentul creștin că dorința de Dumnezeu orientată greșit trebuie regăsită prin ispășire. Afirmația cea mai îndrăzneată a lui Dante este că dorința de Beatrice nu era o cale greșită, ci tocmai cea care l-a condus la viziunea lui Dumnezeu. *Divina Comedie* este un triumf și de aceea ar trebui să fie și instanța supremă în poezia religioasă occidentală. Ea este, desigur, exemplul ideal al unui poem foarte personal, care-i convinge pe cititori că au întâlnit adevărul ultim. Astfel, chiar Teodolina Barolini, într-o carte scrisă în scopul deteologizării lui Dante, își permite să spună că *Divina Comedie*, probabil „mai mult decât orice alt text scris vreodată, urmărește conștient să imite viața, condițiile existenței umane”.

Raționamentul e deconcertant. Încearcă oare *Infernul*, *Purgatoriul*, ca să nu mai vorbim de *Paradisul*, să „imite viața” mai mult decât *Regele Lear* sau chiar decât *Povestirile din Canterbury*, influențate de Dante? Oricât de mare ar fi realismul lui Dante, el nu ne poate oferi ceea ce ne-au dat Chaucer și Shakespeare: personaje care se schimbă la fel ca ființele umane autentice. În *Divina Comedie* numai Dante se schimbă și evoluează, toți ceilalți sunt imuabili. De fapt, așa și trebuie să fie, odată ce au fost deja judecați. În ceea ce o privește pe Beatrice, ca personaj al poemului, căci altceva ea nici nu poate fi, ea este, în mod necesar, tot ce poate fi mai diferit de o imitație a vieții. Ce legătură are ea cu condițiile existenței umane? În ciuda atitudinilor sale de guru, Charles Williams e mai subtil în această problemă decât alți erudiți când observă că până și *Divina Comedie* își „are limitele sale. Ea nu-și propune să trateze problema mântuirii Beatricei sau a rolului pe care îl are Dante aici.”

Această afirmație mi se pare puțin smintită, dar mai bine așa decât să-l sufocăm pe Dante cu doctrine sau să interpretăm greșit poemul ca pe o imitație a vieții. Ca poet, Dante nici nu-și punea problema mântuirii Beatricei. Ea l-a mântuit pe el oferindu-i cele mai frumoase imagini poetice, iar el a salvat-o pe ea de la uitare, oricât de puțin și-ar fi dorit ea o astfel de salvare. Williams visează mistic la „căsătoria” dintre Beatrice și Dante, dar aici este doar Williams, și nu Dante. Când intră în purgatoriu, Beatrice nu-i vorbește poetului ei nici ca o iubită, nici ca o mamă, ci așa cum o zeiță îi vorbește unui muritor, chiar dacă a avut cândva o relație foarte specială cu acesta. Asprimea ei față de el este un alt mod al lui Dante de a se autocomplimenta, odată ce ea este superbul semn al originalității sale, trâmbița profeției. De fapt, propriul geniu îl mustră pe poet, căci alte reproșuri n-ar fi putut accepta în mândria lui. Presupun că l-ar fi tentat o descendență directă din Cristos, dar nici chiar Dante n-a îndrăznit să meargă atât de departe, riscând o astfel de imagine.

Muza lui intervine, dar el o numește „binecuvântare” și-i conferă un rol de care ar putea beneficia oricine, însă ea nu va coborî pentru altceva decât pentru poezia lui. În acest mod, el e profetul ei, funcție pe care și-o pregătea încă din *Vita nuova*. În ciuda relațiilor complexe ale lui Dante cu multe tradiții – poetice, filosofice, teologice, politice –, Beatrice nu este creată sub influența nici uneia dintre acestea. Ea e diferită de Cristos, dar nu poate fi separată de *Divina Comedie*, pentru că *ea însăși este poemul*, singura imagine care nu-l reprezintă pe Dumnezeu, ci propria realizare a lui Dante. M-am obișnuit să-i aud pe specialiști spunând că Dante era interesat de realizarea sa poetică pentru că era o cale spre Dumnezeu și refuz să-i cred. Exilat din propriul oraș, martor al eșecului împăratului asupra căruia i se îndreptau toate speranțele, lui Dante îi mai rămăsese doar poemul pentru a se slava de la cădere.

Filosoful George Santayana, în lucrarea sa *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, and Goethe (Trei poeți filosofi, 1910)* îi diferențiază pe Lucretiu, Dante și Goethe în funcție de orientările lor: naturalism epicureic, supranaturalism platonice și idealism romantic sau kantian. Santayana considera că Dante „a devenit pentru platonism și creștinism ceea ce fusese Homer pentru lumea păgână”, dar tot el adăuga apoi că iubirea, așa cum Dante „o simte și o redă, nu este o iubire sănătoasă și normală”. Poate părea un sacrilegiu să consideri pasiunea lui Dante pentru Beatrice anormală și nesănătoasă

doar pentru că nu se opune transformării mistice a iubitei în parte componentă a aparatului divin al mântuirii. Totuși, Santayana s-a dovedit original și subtil aici, ca și atunci când îl laudă ironic pe Dante pentru că și-a depășit timpul prin egoismul său.

Când Santayana a susținut că Dante era un platonician diferit de toți ceilalți, ar fi trebuit să meargă și mai departe: că Dante a fost și un creștin diferit de toți ceilalți, Beatrice fiind tocmai semnul acestei diferențe, aportul lui Dante la credința Bisericii creștine. Practic, cel puțin pentru poeți și critici, *Divina Comedie* a devenit al treilea testament, prorocit de Gioacchino da Fiore. Cel mai subtil argument împotriva acestei receptări empirice nu este cel oferit de școala lui Auerbach, Singleton și Freccero, ci acela susținut de A.C. Charity în studiul său asupra tipologiei creștine *Events and Their Afterlife (Evenimentele și viața lor ulterioară, 1966)* și de Leo Spitzer, recunoscut de Charity drept precursor. Charity insistă că Beatrice este o imagine a lui Cristos, dar nu este Cristos sau Biserica, și îl citează pe Kenelm Foster: „ea nu îl înlocuiește pe Cristos, ci îl reflectă și îl transmite“. Aceasta ar putea fi evlavie, dar nu este *Divina Comedie*, în care Dante când o privește pe Beatrice o vede pe Beatrice însăși, și nu pe Cristos. Ea nu este o oglindă, ci o persoană, și chiar Leo Spitzer, în *Representative Essays (Eseuri reprezentative, 1988)*, se confruntă cu dificultatea statutului ei individual, cu unicitatea ei:

„Că Beatrice este alegoria nu numai a revelației în sine, ci a unei revelații *personale*, ne-o dovedește originea autobiografică a acestui personaj și statutul ei în lumea umbrelor: ea nu e înger, ci sufletul binecuvântat al unei ființe umane. Așa cum ea l-a influențat pe Dante pe pământ, e apoi chemată să-l ajute, cum numai ea poate, în timpul pelerinajului său. Nu este o sfântă, ci o *Beatrice*, nu o martiră, ci doar o ființă moartă tânără, căreia i s-a permis șederea pe pământ doar pentru a-l face pe Dante să creadă în miracole. Poziția dogmatică a lui Dante pare aici mai puțin îndrăzneță, dacă ținem cont de faptul că revelația creștină poate veni pe o cale individuală, potrivită propriei personalități... Ea este asemeni altor persoane istorice născute înaintea Mântuitorului, care îl vestesc pe el.“

Oricâtă imaginație ar avea Spitzer, ideea aceasta nu se verifică și nu diminuează în nici un fel „îndrăzneala“ lui Dante. Beatrice e mult mai mult

decât o simplă revelație personală. Ea apare inițial doar poetului ei, Dante, iar prin el le apare și cititorilor săi. Virgiliu îi spune în *Infern*: „O, doamnă a virtuții, doar prin tine rasa umană depășește totul în cel mai mic cerc din paradis“. Curtius explică aceste cuvinte în sensul că „numai prin Beatrice omenirea depășește tot ce e lumesc, indiferent ce ar însemna acest lucru. Doar Beatrice are o demnitate metafizică accesibilă tuturor“. Spitzer trece prea repede peste diferența dintre *prefigurarea* și *imitarea* lui Cristos. Dacă Beatrice ar fi venit *înaintea* lui Cristos, am putea susține că ea a fost printre „antemergători“, dar ea vine desigur după el și ceea ce l-a făcut pe Dante să o iubească nu a fost imitația lui Cristos. În cel mai rău caz, cum a observat Santayana, ea este o platonizare a creștinismului, mereu platonizat, atât înainte, cât și după Dante. În cel mai bun caz, ea este ceea ce a afirmat cu insistență Curtius, centrul gnozei poetice, al viziunii dantești.

Ne întoarcem astfel la Beatrice ca semn al originalității lui Dante, centrul puterii și al stranietății sale. Mândria nu este o virtute creștină, dar a fost întotdeauna o calitate esențială a marilor poeți. Shakespeare ar putea fi excepția majoră, ca în multe alte lucruri. Nu vom ști niciodată ce părere avea el despre piesele sale – *Hamlet*, *Regele Lear* sau *Antoni* și *Cleopatra*. Această părere nu era poate foarte importantă tocmai pentru că lui nu i-au lipsit niciodată recunoașterea și succesul. El va fi știut probabil, întru totul conștient, cât de originală și de imporantă era realizarea sa, dar degeaba căutăm în piese cea mai mică urmă de autopenaj. Chiar sonetele, deși conțin o vagă urmă, exprimă o considerabilă modestie. Ar fi putut oare Shakespeare să vorbească fără ironie de talentul sau de țelurile oricărui poet rival sau să creadă în „mândra întindere de pânze“ din „marea poezie“ a lui George Chapman? Dante pornește, într-adevăr, cu mândrie spre paradis și se felicită pe sine pentru lauda adusă Beatricei. În *Paradisul pierdut*, mândria luciferică, oricât ar fi de legată de a lui Milton, duce la căderea lui Satan. În *Divina Comedie*, mândria lui Dante îl ridică pe acesta spre Beatrice și chiar mai sus.

Beatrice însăși e un rezultat al mândriei lui Dante, dar și al nevoii lui. Cercetătorii încearcă să interpreteze poemul și să afle ce simbolizează Beatrice. Eu cred că ar trebui să luăm în considerare ce a reușit Dante să excludă din poem datorită Beatricei. Vico deplângea vasta cunoaștere a teologiei de către Dante, dar nu erudiția acestuia este problema, ci aceea a exegeților săi. De n-ar fi Beatrice în *Divina Comedie*, Virgiliu ar trebui să cedeze rolul său de

călăuză a lui Dante în fața unuia sau a altuia dintre sfinți spre a-l conduce pe poet din paradisul terestru către Roza Celestă. Rezistența religioasă a cititorilor, care ar putea fi mult mai importantă decât ar vrea să recunoască exegeții anglo-americani ai lui Dante, ar fi desigur mai mare dacă rolul Beatricei ar fi luat de Sfântul Augustin. Rezistența lui Dante la doctrina tradițională ar fi fost însă și ea mai mare. Concurența între viziunea dantescă și credința catolică e mai mult aparentă decât reală, dar Dante construiește totul în jurul Beatricei, în parte pentru a evita să-și irosească energiile creatoare într-o confruntare fără rost cu tradiția creștină.

Prezența Beatricei și funcția ei îi transformă pe Augustin și pe Toma din Aquino în ceva mult mai bogat figurativ, adăugând straniețate adevărului (dacă îl considerăm adevăr) sau ficțiunii (dacă o interpretăm așa). După ce am studiat gnoza, fie ea poetică sau religioasă, consider că poemul nu e nici adevăr, nici ficțiune, ci doar cunoașterea lui Dante, pe care poetul hotărăște să o numească Beatrice. Când cunoaștem lucrurile în profunzime, nu ne mai interesează problema adevărului și a ficțiunii. În primul rând, știm că această cunoaștere este pur individuală. Uneori o numim „iubire”, aproape întotdeauna având convingerea că este permanentă. Adeseori ea dispare și ne lasă complet uimiți, dar noi nu suntem Dante și nu putem scrie *Divina Comedie*, rămânând doar cu sentimentul pierderii. Beatrice este diferența dintre nemurirea a ceea ce e canonic și această pierdere, căci fără ea Dante ar fi acum încă unul dintre mărunții scriitori italieni dinaintea de Petrarca, unul mort în exil, victimă a mândriei și a zelului său.

Nu îmi place deloc Charles Williams, fie că scrie fantezii creștine, poezie destul de grotescă, sau apologii creștine indecente, precum *El a coborât din ceruri* și *Coborârea porumbelului*. Pe de altă parte, nici nu-l consider un critic literar care să susțină autonomia esteticului. În felul lui, este un ideolog, ca și feministele, pseudo-marxiștii și reducăționistii francofili care formează actuala Școală a Resentimentului. Totuși, Williams are meritul aproape unic de a vedea în Dante în primul rând pe creatorul Beatricei:

„Imaginea Beatricei exista în gândul lui; ea a rămas acolo și a fost în mod deliberat reînnoită. Cuvântul «imagine» este important din două motive. Mai întâi, amintirea sa subiectivă se baza pe existența unui obiect exterior, era imaginea unui fapt, și nu a unei dorințe lăuntrice.

Era ceva palpabil, nu doar pură invenție. Dante însuși credea că i-ar fi fost imposibil să o inventeze pe Beatrice.“

Convingerea unui poet devine poem, iar Dante nu e nici primul, nici ultimul dintre marii poeți care insistă că invenția sa a fost, de fapt, clarviziune. Shakespeare însuși ar fi putut spune același lucru despre Imogen din *Cymbeline*. Williams o compară pe Beatrice cu Imogen, dar Beatrice, spre deosebire de Dante pelerinul, de Virgiliu călăuza și de Ulise cel din infern, nu este doar un personaj literar. Ea are calități dramatice, printre care și străfulgerări de dispreț covârșitor, dar, fiind însuși poemul, nu poate fi înțeleasă decât după ce cititorul a parcurs întreaga *Divina Comedie*, ceea ce dă impresia unei oarecare opacități a imaginii Beatricei, fără ca acest lucru să îi scadă din valoarea estetică. Inaccesibilitatea ei, chiar față de poetul-iubit, e mult mai mare decât vrea să recunoască Williams și este atent orchestrată de Dante, culminând în momentul crucial din *Paradis*, când el o vede, acum din depărtare:

Ținti-am mut privirile-n azur
și-atunci văzui cum își făcea cunună
din razele ce răsrânga-mprejur.

Mai depărtați de boltă unde tună
n-au fost vreodată ochii ce privesc
din cea mai neagră-a mării văgăună,

c-ai mei de chipul ei dumnezeiesc;
și totuși, fără-opreliști, prin lucoare
puteam în voie fața să-i citesc.

„O, tu, ce sameni a nădăjdii floare,
și-n iad de dragul mântuirii mele
ai binevrut să te cobori aoare,

din câte toate colindând prin stele
ajuns-am să cunosc, pricep că ție
va să mă-nchin că m-ai scăpat de rele.

Căci tu m-ai slobozit din grea robie,
prin toate-acele chipuri și făgade
ce-a folosi aveai putință vie.

Păstrează-mi darul tău și-a sale roade,
cu sufletu-mi, tămăduit de tine,
pe placul tău de trup să se desnoade.”

Atare mă rugai; și către mine
zâmbind privi iubita de departe
și-apoi din nou în marea de lumine.*

Comentând acest fragment uimitor într-o carte anterioară, notam că Dante a refuzat să-și accepte salvarea din mâna vreunui bărbat, oricât de sfânt, primind-o numai prin propria lui creație, Beatrice. Un critic literar catolic m-a muștrat că nu înțeleg credința, iar un exeget al lui Dante a fost de părere că observația mea e de natură satanic-romantică (orice ar însemna acest lucru la ora actuală). Aluzia mea era însă clară la lucrarea lui Freud atât de elocventă și de tânguitoare, *Analiză finită și infinită*, o lamentație a fondatorului psihanalizei cu privire la faptul că pacienții săi nu vor să-și primească leacul din mâna lui. Dante, mai mândru decât oricare dintre noi, acceptă leacul numai de la Beatrice și doar către ea se roagă. Îndrăzneala lui profetică nu este augustiniană, la fel cum politica lui imperială neagă ideea lui Augustin că Biserica a înlocuit Imperiul Roman. *Divină Comedie* este un poem apocaliptic, iar Beatrice este o invenție posibilă doar la un poet care aștepta împlinirea profeției sale înainte de a muri. Ce ar fi crezut Augustin despre poemul lui Dante? Presupun că principala obiecție ar fi fost la adresa Beatricei, un mit personal care poartă cu el împărăția cerurilor, chiar în timp ce Dante îndepărtează împărăția lui Dumnezeu.

Ce precedent ar putea avea Beatrice? Ea este o muză creștină care intră în acțiunea poemului și se contopește cu el până într-atât încât poemul nici nu mai poate fi conceput fără ea. Dante îl desemnează pe Virgiliu drept precursor al său și, dacă ar fi să căutăm un personaj corespondent Beatricei în *Eneida*, aceasta ar trebui să fie Venus, chiar dacă la Virgiliu aceasta este mai mult Artemis (sau Diana) decât Afrodita, cum observă Curtius. Ea este extrem de rezervată, asemănătoare, în mod straniu, unei sibile, însă prea puțin zeiței-mamă a lui Eros, în comparație cu semizeul Enea. El însuși pe

* Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 360.

jumătate epicurian și pe jumătate stoic, Virgiliu cel real (opus interpretării „greșite“ a lui Dante) tânjește după grația și mântuirea ce urmează suferinței nesfârșite și lipsei ei de sens. Dacă Dante ar fi fost corect, Virgiliu ar fi împreună cu orgoliosul Farinata în cel de-al șaselea cerc al infernului, rezervat epicureicilor și ereticilor.

Precursorul lui Virgiliu a fost Lucrețiu – cel mai puternic dintre toți poeții materialști și naturaliști, mai epicurian chiar decât Epicur. Dante nu-l citise pe Lucrețiu, care a fost redescoperit abia la sfârșitul secolului al XV-lea, fapt pe care îl regret profund, pentru că i-ar fi oferit lui Dante un oponent dărnă de forța lui. Chiar dacă Lucrețiu l-ar fi îngrozit pe Dante (dar nu putem fi siguri de asta), acesta ar fi fost și mai îngrozit să afle că Virgiliu era mult mai înrudit în spirit, dacă nu și în sensibilitate cu Lucrețiu decât cu Dante însuși. Desigur, Venus a lui Virgiliu este o deviere deliberată de la cea a lui Lucrețiu și astfel, ca o ironie, Lucrețiu este „bunicul cel rău“ al lui Dante, dacă eu nu mă înșel când afirm că Venus a lui Virgiliu este precursora directă a Beatricei. George Santayana face o caracterizare foarte bună a lui Venus, cea din *Despre natura lucrurilor*, văzută ca iubire, în sensul dat de Empedocle, aflată în raport de tensiune dialectică cu Marte:

„La Lucrețiu, Marte și Venus nu sunt forțe morale, incompatibile cu mecanismul atomilor; ei sunt mecanismul însuși, în măsura în care el produce, dar și distruge viața sau orice altă întreprindere importantă, ca aceea a lui Lucrețiu, de pildă, de a compune un poem. Marte și Venus, mână în mână, conduc împreună universul; nimic nu se naște fără ca altceva să moară.“

Formula apărută la Empedocle și la Lucrețiu: „A muri prin viața celui alt, a trăi prin moartea lui“ l-a încântat pe W.B. Yeats, ca un mistagog păgân ce era, dar ar fi fost respinsă cu dispreț de Dante. Reacția lui Virgiliu, ca și Venus a sa, a fost ușor ambivalentă. El a luat de la Lucrețiu, al cărui poem l-a studiat îndeaproape, ideea că Venus a fost cu adevărat creatoare atunci când a dat viață romanilor, prin fiul ei Enea, strămoșul și fondatorul civilizației lor. Dar Venus a lui nu se află într-o perpetuă îmbrățișare cu Marte. Lucru ciudat, odată ce Venus este totuși zeița iubirii. Ea este la Virgiliu la fel de castă precum Beatrice. Virgiliu însuși, spre deosebire de Dante, nu era prea interesat de

femei și merita probabil (conform judecății lui Dante) să se afle nu numai în cântul 10 al *Infernului*, cu Farinata epicurianul, ci și în cântul 15, cu Brunetto Latini, sodomitul, onoratul profesor al lui Dante.

Este o ironie desăvârșită faptul că Beatrice, muza creștină, și-ar putea găsi originea în imaginea unei Venus care seamănă mai mult cu Diana – parțial datorită unei reacții împotriva epicurienilor și desfrânatei Venus, dar și pentru că predecesorul lui Dante nu se simțea atras de femei. Personajul feminin dominant în epopeea lui Virgiliu este temuta Junona, o zeiță de coșmar, opusă lui Venus, ca un fel de antimuză. Există la Dante un astfel de personaj? Freccero o găsește în Meduza din cântul 9 al *Infernului* și face legătura între imaginea ei și Lady Petra din „versurile de piatră” ale lui Dante, incluzând și frumoasa sextină tradusă de Dante Gabriel Rosetti, „Spre lumina stinsă și cercu-nțins de umbră”. Freccero subliniază contrastul dintre Dante și Petrarca, succesorul total opus, a cărui Laura este atât muză, cât și antimuză, Beatrice și Meduza, Venus și Junona. La Freccero, comparația este făcută în favoarea lui Dante, odată ce Beatrice nu e o limită, ci trimite spre Cristos și Dumnezeu, iar Laura rămâne strict în limitele poemului. Din punctul meu de vedere, aceasta nu este o diferență importantă, în ciuda ideilor augustinienne ale lui Freccero:

„Ca și Pygmalion, Petrarca se îndrăgostește de propria creație și este la rândul lui creat de ea. Jocul de cuvinte «Lauro/Laura» subliniază acest proces interior, esență a creației sale. El o creează pe Laura prin poezia sa, iar ea îi creează în schimb reputația de poet laureat. Ea nu este deci o mediatore, care să trimită dincolo de sine însăși, ci este limitată la sinele poetic, adică la poem. Petrarca însuși recunoaște acest fapt când mărturisește în ultima lui rugăciune păcatul idolatriei – adorarea propriei creații”.

Dacă cineva nu este convins din punct de vedere teologic de Dante (și mulți dintre noi nu mai sunt), ce anume susține ideea lui Freccero că Dante ar fi liber de iminentele dileme estetice ale lui Petrarca? Să fie oare faptul că Petrarca, precursor atât al poeziei renascentiste, cât și al celei romantice, și deci al celei moderne, ar trebui să poarte presupusele păcate ale celor care vin după dizolvarea sintezei medievale? Dante, ca și Petrarca, se îndră-

gostește de propria creație. Ce altceva ar putea fi Beatrice? Și, reprezentând însăși originalitatea poemului, nu-l creează ea la rândul ei pe Dante? El e singurul garant al lumii pe care Beatrice ne-o deschide, dar în care ea este totuși captivă, dacă nu credem cumva că gnoza personală a lui Dante este adevărată nu numai pentru el, ci și pentru toți ceilalți.

Se roagă altcineva Beatricei în afară de Dante, pelerinul eternității? Petrarca și-a mărturisit bucurios idolatria, pentru că, așa cum arăta și Freccero, confesiunea îl ajuta să se distanțeze de copleșitorul său predecesor. Dar nu adoră oare Dante *Divina Comedie*, desăvârșita, uimitoarea operă creată de el? Idolatria este o categorie teologică și o metaforă poetică; Dante, ca și Petrarca, este poet, nu teolog. Că Dante era un poet mult mai mare decât victima Laurei, Petrarca recunoaște, fără îndoială; dar, dintre ei doi, Petrarca a avut o mai mare influență asupra poeților care au urmat. Dante a dispărut până în secolul al XIX-lea; în timpul Renașterii și al Iluminismului era puțin apreciat. Petrarca însă i-a luat locul, împlinindu-și astfel dezideratul ascuns al idolatriei poetice sau al inventării poemului liric. Dante a murit când Petrarca avea 17 ani, în 1321. În 1349, când Petrarca pregătea prima versiune a sonetelor, el părea să fi știut că inaugurează o formă ce transcende sonetul și care nu dispare nici acum, la șase secole și jumătate de atunci. O a doua *Divină Comedie* n-a mai fost însă posibilă, cum nici tragedia n-a mai fost posibilă de când Shakespeare a încetat să scrie. Măreția canonică a lui Dante nu are până la urmă nici o legătură cu Sfântul Augustin sau cu adevărurile, dacă într-adevăr sunt adevăruri, ale religiei creștine. În momentul de față trebuie să ne redobândim în primul rând simțul care ne conduce la înțelegerea individualității literare și a autonomiei poetice. Dante, ca și Shakespeare, este o ultimă sursă a acestei posibile recuperări, cu condiția ca noi să nu ne lăsăm tentați de sirenele care ne cântă alegoria teologilor.

4. Chaucer: târgoveața din Bath, vânzătorul de indulgențe și personajul shakespearean

ALĂTURI DE SHAKESPEARE, Chaucer este un scriitor de prim rang în literatura engleză. Cu cât ne apropiem de sfârșitul secolului nostru, cu atât această afirmație este mai adevărată, chiar dacă ea este deja recunoscută de tradiție. Citindu-l pe Chaucer sau pe unul dintre puținii săi rivali – Dante, Cervantes, Shakespeare –, am putea avea șansa refacerii perspectivelor, pe care le-am putea pierde în fața atacului capodoperelor de moment, acum, când funcționează justiția culturală, în defavoarea considerațiilor estetice. Trecând de la ceea ce este peste măsură laudat la ceea ce nu va fi nicicând îndeajuns de laudat, *Povestirile din Canterbury* au o uimitoare prospețime. De la niște simple nume pe o pagină, ajungem la ceea ce sunt nevoit să numesc realitatea virtuală a personajelor literare, femei și bărbați extrem de convingători. De unde are Chaucer această forță de reprezentare a personajelor, care le face permanente?

Există o biografie minunată, scrisă în 1987 de Donald R. Howard, care încearcă să răspundă la această întrebare aproape imposibilă. Howard recunoaște că nu știm nimic despre Chaucer în afară de ceea ce putem afla din cărțile lui, dar tot el ne reamintește contextul istoric în care acesta a trăit:

„Proprietatea și moștenirea erau probleme permanente – chiar obsesii – spre sfârșitul Evului Mediu, mai ales pentru clasa negustorilor, din care provenea și Chaucer. Sechestrul sub amenințarea armelor, răpirile și procesele aranjate erau mijloace destul de obișnuite pentru a le obține. Englezii din vremea lui Chaucer nu semănau deloc cu pedanții timpurilor moderne, urmași ai Iluminismului și ai Imperiului. Semănau mai mult cu strămoșii lor normanzi, temperamental și excesivi când se aflau printre egali (se arătau rezervați doar față de

inferiori sau superiori). Plâneau în public fără jenă, se înfuriau, înjurau din plin și cu imaginație, transmiteau vrajba din tată în fiu și se judecau la nesfârșit prin tribunale. În epoca medievală, rata mortalității era foarte ridicată și viața destul de grea. Nepăsarea și teroarea, resemnarea și disperarea sau jocul cu propria soartă erau la ordinea zilei. De asemenea, violența – o violență răzbunătoare, ostentativă – era atotstăpânitoare. Trupuri atârând de spânzurători și capete tăiate, înfipte în țepușe, reprezentau o imagine caracteristică acelor vremuri, tot așa cum fotografiile făcute de poliție delincvenților în oficiile poștale e una specifică timpurilor noastre.“

Felul nostru de viață se schimbă însă rapid, cu bombe artisanale explodând prin universități, musulmani fundamentalisti aparținând unor grupări teroriste în New York și focuri de armă în New Haven, chiar și acum, în timp ce scriu aceste rânduri. Howard ni-l prezintă pe Chaucer ca pe un supraviețuitor al războaielor, ciumei, revoltelor și nici una dintre acestea nu e necunoscută în America de astăzi, când Howard însuși a murit din cauza a ceea ce noi numim azi „ciumă“, chiar înaintea publicării cărții sale. Ideea generală a acesteia rămâne memorabilă: vremurile lui Chaucer nu erau deloc senine, oamenii nu erau deloc blânzi, și pelerinii săi, în drum spre Canterbury, aveau multe rugăciuni de făcut la mormântul sfântului Thomas Becket. Personalitatea lui Chaucer omul, nu a lui Chaucer pelerinul, portretizat ironic, este prezentă în întreaga sa poezie. Ca și precursorii săi direcți – Dante și Boccaccio –, el demonstrează o mare originalitate atât prin personajele sale, cât și prin vocea proprie, prin măiestria tonului și a imaginilor poetice. Asemenea lui Dante, el a inventat modalități noi pentru reprezentarea sinelui și are cu Shakespeare o relație similară aceleia dintre Dante și Petrarca. Diferența constă doar în productivitatea incredibilă a lui Shakespeare, care depășea chiar și ceea ce voia să sugereze John Dryden atunci când spunea despre *Povestirile din Canterbury*: „Iată preaplinul Domnului!“. Nici un alt scriitor, nici măcar Ovidiu sau „Ovidiu al englezilor“, cum era numit Christopher Marlowe, nu l-a influențat pe Shakespeare atât de hotărâtor ca Chaucer. Câteva sugestii, pe care acesta nu le-a dezvoltat niciodată, sunt puncte de plecare pentru scrierile de originalitate din creația lui Shakespeare și pentru modul lui de a reprezenta personalitatea umană. Dar măreția lui Chaucer

trebuie accentuată și explicată înainte de a schița importanța moștenirii sale pentru Shakespeare.

Criticul meu favorit în ce-l privește pe Chaucer rămâne G.K. Chesterton, care observa că „ironia lui Chaucer e uneori atât de mare încât devine imposibil de sesizat” și continua arătând care este esența acestei ironii:

„Există în ea o aluzie la acele idei uriașe și abisale, legate de natura însăși a creației și realității, conținând ceva din filosofia lumii fenomenale. Ceea ce voiau să spună acei înțelepți, deloc pesimiști, care afirmau că noi ne aflăm într-o lume a umbrelor lui, ține de aceeași ironie. Chaucer însuși, privit într-un spațiu plan lipsit de orice relief, rămâne tot o umbră. Ironia lui închide misterul relației dintre creator și creația sa.”

Cu sensibilitatea sa caracteristică pentru paradox, Chesterton pune realismul extraordinar al lui Chaucer și acuitatea sa psihologică pe seama unei conștiințe ironice a timpului pierdut, a unei realități superioare dispărute, ce a lăsat în urmă doar regrete și nostalgie. Încă mai există bună-credință la Chaucer, dar ea este întotdeauna compromisă și departe de generozitatea cavalească. Preocuparea lui Chesterton pentru lumea dispărută a romanului cavaleresc este împrumutată de la Chaucer, cum confirmă și Donald Howard, referindu-se la „ideea” ce stă la baza *Povestirilor din Canterbury*. Povestirile ne înfățișează „ imaginea unei lumi creștine în dezordine, desuete, incerte și în declin; nu știm încotro se îndreaptă”. Doar un ironist putea să creeze o astfel de imagine.

În biografia sa, Howard concluzionează că sursa alienării sau a ambivalenței se află la Chaucer în tensiunea dintre copilăria petrecută într-un mediu negustoresc și educația aristocratică a unui tânăr poet de curte. Dante a inaugurat epoca aristocratică a literaturii, în ciuda atașamentului său față de alegoria epocii teologice. Chaucer însă, spre deosebire de Dante, nu aparținea nici măcar micii nobilimi. Întotdeauna sunt circumspect în privința explicațiilor sociale date ironiei unui mare poet, în cazul căruia temperamentul și virtuozitatea întrec orice supradeterminări. Chaucer este o conștiință atât de cuprinzătoare, cu o ironie atât de personală și de pătrunzătoare, încât circumstanțele exterioare nu puteau prevala. Precursorul său englez a fost

și prietenul lui – poetul John Gower, cu doisprezece ani mai mare decât el, dar mult mai puțin important ca scriitor. Engleza este limba vorbită de Chaucer în copilărie, dar cunoștea și anglo-franceza (vechea normandă), iar datorită educației sale de curtean a ajuns să vorbească, să scrie și să citească franceza pariziană și italiana.

Simțind destul de devreme că nu are precursori suficient de puternici în engleză, s-a întors mai întâi spre Guillaume Machaut, cel mai important poet (și compozitor) francez în viață. După această fază timpurie, care a culminat cu remarcabila elegie *Cartea ducesei*, Chaucer a fost trimis de rege în Italia; și, în februarie 1373, se afla în Florența prerenascentistă, a cărei perioadă literară de vârf trecuse. Dante murise în exil cu mai mult de 50 de ani în urmă, iar succesorii lui, Petrarca și Boccaccio, erau amândoi bătrâni, și în următorii doi ani s-au stins din viață. Pentru un poet cu forța și orientarea lui Chaucer, toți acești scriitori – sau, mai degrabă, Dante și Boccaccio – erau o sursă inevitabilă de inspirație, dar și un izvor de neliniști creatoare. Petrarca a fost important pentru Chaucer mai mult ca personalitate decât ca scriitor. La 30 de ani, Chaucer poetul știa ce vrea, dar aceasta nu se putea găsi la Petrarca, iar la Dante, doar tangențial. Boccaccio, niciodată numit în opera lui Chaucer, era punctul de plecare de care acesta avea nevoie.

Dante, a cărui mândrie spirituală era copleșitoare, scrisese un al treilea Testament, adevărul însuși întrupat, total nepotrivit pentru temperamentul ironic al lui Chaucer. Diferența dintre Dante, pelerinul eternității, și Chaucer, pelerinul din Canterbury, este uimitoare și deliberată, în cazul lui Chaucer. *Casa Slavei* este inspirată de *Divina Comedie*, dar Chaucer o ironizează amical. Chiar *Povestirile din Canterbury* constituie, într-un anumit sens, o critică sceptică la adresa lui Dante, mai ales a felului în care se raportează la propria viziune. Temperamentul îl desparte pe Chaucer de Dante; ei sunt personalități poetice incompatibile.

Boccaccio, marele admirator și exeget al lui Dante, era cu totul diferit; el n-ar fi fost foarte fericit ca în paradisul poezilor să fie numit „un Chaucer italian“, așa cum nici lui Chaucer, care nici măcar nu menționează numele scriitorului italian, nu i-ar fi convenit să fie numit „un Boccaccio englez“. Totuși, afinitățile, dincolo de preluările masive, dar minunate ale lui Chaucer, erau autentice, dacă nu chiar inevitabile. Opera crucială aici este *Decameronul*, pe care Chaucer niciodată nu-l menționează, pe care nici nu l-a citit

în întregime probabil, dar care este posibilul model al *Povestirilor din Canterbury*. Boccaccio inventase povestirea ironică, *al cărei subiect este modul de a spune povestea*, pentru a o elibera de înclinațiile moralizatoare și didacticism. Mesajul, cu efecte benefice sau nu, devenea astfel responsabilitatea ascultătorului sau a cititorului, nu a autorului. Chaucer a preluat de la Boccaccio ideea că nu este absolut necesar ca poveștile să fie adevărate sau să ilustreze adevărul; ele sunt „lucruri noi”, percepute ca bizare. Când Chaucer a reușit să ajungă un scriitor mai puternic decât Boccaccio, cu o ironie mai virulentă, el a modificat fundamental structura *Povestirilor din Canterbury* în comparație cu cea a *Decameronului*. Citite una după alta, cele două cărți nu par să semene prea mult, dar modul matur de a povesti al lui Chaucer n-ar fi putut exista fără meditația lui Boccaccio, chiar dacă scriitorul englez nu recunoaște acest adevăr.

CHAUCER CONSIDERA că cea mai importantă operă a lui este *Troilus și Creșida*, unul dintre cele câteva poeme lungi valoroase din limba engleză, mult mai rar citite astăzi decât *Povestirile din Canterbury*, opera lui cea mai originală și canonică. Poate că Chaucer a subestimat această uimitoare realizare a sa tocmai datorită originalității ei, deși acesta mi se pare un lucru puțin probabil. Opera este neterminată și, din punct de vedere tehnic, este alcătuită din fragmente foarte mari, însă cititorul nu rămâne cu impresia că se află în fața a ceva neterminat. Am putea să o considerăm o operă de tipul acelorora pe care autorul nici nu mai încearcă să le termine, ele confundându-se cu propria sa viață. Imaginea vieții ca pelerinaj, nu atât spre Ierusalim, cât spre Judecata de Apoi, se asociază principiului de organizare a cărții – pelerinajul spre Canterbury – cu 30 de pelerini spunând povești în drumul lor. Poemul este totuși incontestabil laic și, fără îndoială, ironic.

Povestitorul este Chaucer însuși, de o naturalețe perfectă: plin de energie și infinită bunăvoință, crede tot ce aude și are o capacitate uimitoare de a admira până și trăsăturile negative ale unora dintre cei 29 de însoțitori ai săi. E. Talbot Donaldson, cel mai înțelept și mai îngăduitor față de natura umană dintre criticii lui Chaucer, subliniază că Chaucer pelerinul tinde să rămână „complet ignorant în fața celor văzute, oricât de pătrunzătoare ar fi înțelegerea sa”, și, în același timp, arată o „admirație constantă pentru hoția

reușită". S-ar putea însă ca Chaucer pelerinul să nu fie un Lemuel Gulliver, cum sugerează Donaldson, ci mai degrabă o parodiere răutăcioasă a lui Dante pelerinul, crud, adeseori plin de ură, gata oricând să-i judece pe ceilalți, acel gen de moralist apocaliptic, mult prea conștient de semnificația celor văzute cu o teribilă acuitate. O astfel de ironie subtilă ar fi tipică pentru Chaucer, îngrozit, fără îndoială, de aroganța imaginației dantești.

Adevăratul Chaucer, ironistul comic ce îl manipulează pe aparent curtenitorul pelerin, dovedește o detașare și un dezinteres aproape shakespeariane, în măsura în care am putea vreodată izola vreuna dintre atitudinile proprii lui Shakespeare. Această detașare creează la ambii poeți o artă a excluderii: deseori este greu de explicat de ce Chaucer pelerinul își amintește anumite detalii în descrierea fiecărui individ și uită sau le trece sub tăcere pe altele. Această artă a memoriei selective creează ecouri shakespeariane la târgoveața din Bath și la vânzătorul de iertăciuni. Howard observă că Chaucer îl rescrie pe Boccaccio când notează că „povestea spusă de fiecare spune ceva și despre personajul însuși”, completând golurile narrative lăsate de Chaucer pelerinul. Trebuie uneori să avem mai multă încredere în poveste decât în povestitor, mai ales atunci când acesta este târgoveața din Bath sau vânzătorul de indulgențe. Dar Chaucer pelerinul îi depășește chiar și pe aceștia. Nu putem fi niciodată siguri dacă el este chiar atât de naiv pe cât vrea să pară. Unii critici susțin că naratorul este îngrozitor de sofisticat, că este însuși Chaucer poetul, ascunzându-se de tovarășii săi de drum în spatele unei afaibilități șirete și observând, de fapt, totul.

Un ironist desăvârșit și fascinant precum Chaucer fusese, cu mult înainte, iehovistul sau va fi, mult după Chaucer, Jonathan Swift. Una dintre obiecțiile aduse lucrării mele *Cartea lui I*, care îmi place foarte mult, aparține unui teolog care a întrebat: „Ce-l face pe profesorul Bloom să creadă că ironia a existat și cu trei mii de ani în urmă?”. Textul lui Chaucer nu este totuși unul sacru și este acceptată ideea că un povestitor universal precum autorul poveștilor despre pelerini din Canterbury rareori scrie un pasaj în care să nu fie ironic. Adevăratul precursor al lui Chaucer este iehovistul, iar continuatoarea sa directă, Jane Austen. Acești trei scriitori fac din ironie instrumentul principal de descoperire și invenție, determinându-i pe cititori să descopere ei înșiși ceea ce au inventat. Spre deosebire de ironia lui Swift, crudă și acidă, aceea a lui Chaucer este rareori inumană, deși vânzătorul

de indulgențe este corupt și aproape toți presupușii pelerini se dovedesc a fi cu totul altceva. „Cinstite lago“, înfricoșătorul refren din *Othello*, este o ironie asemănătoare cu cea a lui Chaucer, iar Shakespeare era probabil conștient de asta. Strămoșul direct al „cinstului lago“ este „bunul vânzător de iertăciuni“. Jill Mann, în cea mai bună analiză a ironiei la Chaucer pe care am citit-o, consideră că ambiguitatea se datorează mobilității: saltul întotdeauna comic spre o nouă viziune ne împiedică în mod constant să privim lucrurile dintr-o perspectivă morală; în spatele unei iluzii se ascunde mereu o altă iluzie. Așa ajungem din nou la presupunerea mea că ironia lui Chaucer este o reacție împotriva trufiei unei poziții profetice precum aceea pe care și-o arogă Dante.

Acesta din urmă n-ar fi ezitat să-i trimită pe târgoveața din Bath, pe vânzătorul de indulgențe și pe mulți alți pelerini la Canterbury în locul corespunzător păcatelor lor din infern. Ei l-ar fi putut interesa numai în măsura în care i-ar fi putut așeza motivat în eternitate, pentru că doar realitățile ultime îl preocupă pe Dante. Dimpotrivă, pentru Chaucer, ficțiunea nu este o modalitate de reprezentare sau de exprimare a adevărului ultim. Ea este spațiul ideal pentru redarea emoției și a tot ceea ce e legat de iluzie. Poate că Chaucer ar fi surprins de faptul că l-am calificat în primul rând ca ironist. Spre deosebire de Dante, care-și iubea doar propria creație, pe Beatrice, Chaucer pare să fi iubit întreaga comedie a creației. În cele din urmă, n-ar trebui să-l separăm pe Chaucer poetul de Chaucer omul și de Chaucer pelerinul. Toți contribuie la configurarea ironistului iubitor, a cărei moștenire este un set de personaje literare depășite numai de cele ale lui Shakespeare. În ele putem întrezări ceea ce va deveni forța imaginativă care dă originalitatea lui Shakespeare: reprezentarea schimbării personalităților dramatice individuale.

Chaucer anticipează cu câteva secole caracterul introspectiv atribuit, în mod obișnuit, Renașterii și Reformei. Personajele sale încep să-și dezvolte o conștiință de sine pe care numai Shakespeare a știut să o transforme în solilocviu, urmat îndeaproape de uimire și de dorința de a se schimba. Prezentă uneori în nuce în *Povestirile din Canterbury*, anticiparea a ceea ce Freud numea psihologie abisală, în opoziție cu psihologia morală, a atins un maximum de rafinament cu Shakespeare, încât Freud, cum am subliniat deja, nu a putut decât să o codifice și să o transpună în proză. Ne întoarcem astfel la întrebarea lui Howard, chiar dacă el e interesat de poveste, iar eu de

personaj; cum a reușit Chaucer să se ridice deasupra ironiei și să-și înzestreze personajele cu acea vitalitate depășită doar de Shakespeare și numai cu ajutorul lui Chaucer? Întrebarea e dificilă și speculativă, dar voi încerca să schițez un răspuns.

PERSONAJELE CEL MAI BINE INDIVIDUALIZATE și cu o conștiință autoreflexivă puternică de la Chaucer sunt, în moduri foarte diferite, târgoveața din Bath și vânzătorul de indulgențe, respectiv un personaj plin de viață și un nihilist autentic. Criticii moraliști nu sunt mai atașați de târgoveața din Bath decât de unicul ei urmaș, Sir John Falstaff. Vânzătorul din indulgențe – ca și descendenții săi mai îndepărtați, Iago și Edmund – este dincolo de morală, cum sunt și cei din urmă descendenți ai lui, nihilistii lui Dostoievski, inspirați parcă de personajele lui Shakespeare și mai ales de Iago: Svidrigailov și Stavroghin. Târgoveața din Bath și vânzătorul de indulgențe pot fi înțeleși mult mai bine și apreciați dacă îi comparăm cu Falstaff și Iago decât dacă îi comparăm cu sursele lor posibile din *Roman de la Rose*, cel mai important poem medieval anterior celui scris de Chaucer. Criticii încearcă să stabilească legătura dintre târgoveața din Bath și La Vieille, bătrâna matroană, în timp ce vânzătorul de indulgențe este asemănat Prefăcutului, un ipocrit care dă viață *Romanului*. La Vieille este însă mai degrabă acră decât plină de viață, spre deosebire de târgoveață și de Falstaff, în timp ce Prefăcutul este departe de inteligența primejdioasă a blândului vânzător de indulgențe sau a „cinstului Iago”.

Este un mister și o situație nefericită faptul că majoritatea criticilor erudiți ai lui Chaucer sau Shakespeare sunt mult mai moraliști decât poeții în cauză. Cred că aceasta se datorează bolii actuale, autosuficiența moralizatoare, care distruge studiul literar în numele dreptății social-economice. Urmași ai platonismului, chiar și necitindu-l pe Platon, atât erudiții tradiționaliști, cât și unii funcționari ai Școlii Resentimentului caută să elimine poeticul din poezie. Cele mai mari creații ale lui Chaucer sunt târgoveața și vânzătorul de indulgențe, personaje pe care Shakespeare le-a cunoscut cu siguranță, învățând de la ele mai mult decât de la oricare altă sursă literară. Ca să înțelegem ce anume i-a stârnit interesul lui Shakespeare trebuie să ne întoarcem la calea

ce duce spre canonicitate, în care marii scriitori își selectează acei precursori imposibil de ocolit. Edmund Spencer a fost cel care l-a numit pe Chaucer „izvorul pur al limbii engleze autentice”, dar Shakespeare a fost, cum a observat minunat Talbot Donaldson, „leabăda la izvor”, hrănindu-se din ceea ce era unic la Chaucer: un nou tip de personaj literar sau poate o modalitate nouă de portretizare a unui tip vechi, fie în ambiguitatea morală a dorinței de viață, la târgoveața din Bath, fie în ambivalența imorală a dorinței furibunde a vânzătorului de indulgențe de a înșela, dar și de a fi descoperit.

Știm că Chaucer însuși era mândru de a fi creat un personaj ca târgoveața. Într-un poem scurt adresat prietenului său Bukton, el vorbește despre „suferințele căsniciei” și o citează pe târgoveață drept autoritate în materie:

*De vrei să știi aceste lucruri
Citește rogu-te de buna târgoveață.
Și Domnu'-ți dea viață în libertate
Că greu e-n lume să trăiești legat.*

Când o întâlnim prima dată pe „buna târgoveață”, în prologul general al *Povestirilor din Canterbury*, suntem impresionați, dar nu ne așteptăm încă la prologul extrem de exploziv al propriei povești, în ciuda aluziilor naratorului la sexualitatea ei debordantă. Târgoveața este întrucâtva surdă, din motive pe care le vom afla ulterior; poartă ciorapi stacojii; figura îndrăzneată, rumenă, se asortează cu ciorapii. Vestită pentru că e știrbă și, prin urmare, desfrânată, a supraviețuit celor cinci soți ai ei, pentru a nu mai aminti de ceilalți „însoțitori”, și este un pelerin autentic, național și internațional, într-o vreme în care pelerinajul era echivalentul croazierelor pentru îndrăgostiți din vremurile noastre decadente. Toate acestea ne sugerează un personaj obișnuit cu „hoinăreala”, expert în „vechiul dans” al dragostei. Inteligența ei falstaffiană, acidă, feminismul ei (cum l-am putea numi astăzi) și, mai ales, fantastica dorință de viață încă nu prevalează.

Howard ne reamintește că Chaucer era văduv când a creat-o pe târgoveața din Bath și adaugă pătrunzător că nici un alt scriitor de la antici până la Chaucer nu a mai dovedit o atât de bună cunoaștere a psihologiei feminine și nu a portretizat femeile cu atât înțelegere. Sunt de acord cu Howard că târgoveața este o încântare, oricât s-ar ridica moralistii împotriva ei, deși

eu însumi sunt încercat de spiritul celui mai teribil adversar al ei, William Blake, care o considera întruparea „voinței feminine“ (cum a numit-o el). Comentariile sale la adresa pelerinilor din Canterbury sunt cam aspre în ceea ce o privește pe târgoveață, care se pare că l-a îngrozit de-a dreptul: „e un bici și o filoxeră. Nu voi vorbi mai mult despre ea și nici nu voi dezvălui ceea ce Chaucer a trecut sub tăcere; să-l lăsăm pe tânărul cititor să afle ce a spus autorul despre ea: e la fel de folositoare ca o sperietoare de ciori. Astfel de personaje se nasc în număr prea mare, amenințând pacea lumii.“

Și totuși, fără astfel de personaje ar fi mult mai puțină viață în literatură și literatură în viață. Prologul târgoveței din Bath e un fel de confesiune și chiar mai mult: o apărare triumfătoare (sau o apologie). Spre deosebire de prologul vânzătorului de indulgențe, reveria ei, asemănătoare „fluxului conștiinței“, nu ne spune mai mult despre ea decât știe ea însăși. Primul cuvânt al prologului ei este „experiență“, de la care își revendică legitimitatea. A rămâne văduvă de cinci ori, fie că se petrecea acum șase sute de ani, fie în prezent, îi conferă unei femei o anumită aură, lucru de care târgoveața e pe deplin conștientă. În același timp, se laudă că îl așteaptă cu nerăbdare pe al șaselea, invidiindu-l pe înțeleptul rege Solomon pentru cele 1 000 de femei ale sale (700 de soții și 300 de fiitoare). Vitalitatea ei – sexuală, verbală și polemică – dar și febrilitatea neobosită sunt teribile.

Bucuria ei de a trăi nu are nici un antecedent literar și n-a putut fi egalată decât atunci când Shakespeare l-a creat pe Falstaff. Să-ți imaginezi o posibilă întâlnire între târgoveață și cavalerul cel gras este perfect legitim. Falstaff este mai șmecher și mai inteligent decât târgoveața, dar nici chiar el n-ar fi reușit s-o reducă la tăcere, cu tot elanul lui. Doar teribilul vânzător de indulgențe o poate opri, dar asta nu o face decât să continue cu și mai multă vitalitate. Moartea lui Falstaff a fost povestită (nu reprezentată scenic) de către Shakespeare în *Henric V*. Chaucer nu ar fi putut realiza o astfel de scenă pentru târgoveața lui, iar acesta este cel mai mare omagiu adus ei, înlăturând opinia erudiților moraliști. În ea este doar viață, continua binecuvântare a tot mai multă viață.

Așa cum remarcă și Călugărul, prologul târgoveței este foarte lung: are mai mult de 800 de versuri, în timp ce povestea însăși are doar 400 și se dovedește a fi dezamăgitoare sub aspect estetic pentru cititor, după revelația unei personalități atât de puternice precum cea a târgoveței. Și totuși cititorul, dacă

nu e din fire înclinat spre atitudini moralizatoare, ar putea dori ca prologul să fie chiar mai lung și povestea mai scurtă. Chaucer este pur și simplu fascinat de târgoveață, așa cum, într-un alt registru, este captivat de vânzătorul de indulgențe. El știe că aceste două personaje și-au depășit creatorul și, în chip straniu, și-au luat destinul în mâini, miracole ale artei reprezentând grotescul naturii. Nu știu să existe vreun alt personaj feminin în toată literatura occidentală care să te lase fără replică, asemenea târgoveței din Bath, când protestează împotriva consecințelor faptului că majoritatea cărților sunt scrise de bărbați:

*O, Doamne, de-ndrugam și noi povești
Ca dumnealor în cărți retoricești
Pentru vecie îi încondeiam
Pe-aiști haini urmași ai lui Adam...!**

Ceea ce i-a îngrozit pe mulți dintre criticii de sex masculin care au defăimat-o pe târgoveața din Bath a fost convingătoarea îmbinare dintre onestitatea mărturisirilor și sexualitatea ei nestăvilită. Critica ei indirectă la adresa canoanelor bisericești de perfecțiune morală este pe cât de subtilă, pe atât de comică și prefigurează însăși controversa actuală dintre Biserică și mișcarea feministă catolică. Târgoveața i-a ofensat pe moraliști și datorită personalității ei puternice, iar Chaucer, ca toți marii poeți, a crezut în personalitate. Pentru că târgoveața subminează însăși armonia prestabilită a lumii, ea a fost expediată cu ușurință de unii în categoria grotescului, acolo unde se află, în mod legitim, și vânzătorul de indulgențe. Deși târgoveața acceptă structurile gândirii bisericești în ceea ce privește moralitatea, există în ea un impuls puternic ce se sustrage influenței Bisericii. O scară a desăvârșirii, care așază văduvia mai presus de căsnicie, de tipul celei a Sfântului Ieronim, nu are pentru ea nici o valoare, la fel ca și doctrina conform căreia relațiile sexuale în cuplu sunt binecuvântate doar dacă au ca scop procreația.

Deși a avut cinci soți, nu pare a avea copii și nici măcar nu vorbește despre asta. Ea se opune însă cu vehemență ideologiei bisericești medievale în problema dominației în căsătorie. Credința ei puternică în suveranitatea feminină

* Geoffrey Chaucer, *Povestirile din Canterbury*, vol. II, trad. rom. Dan Duțescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963, p. 27.

este esența revoltei ei și aici nu mai sunt eu de acord cu Howard, care afirmă că povestea ei „îi subminează ideile feministe, revelând ceva ce ea însăși nu știe, iar noi am fi putut doar bănuî”. Târgoveața ar vrea așadar numai o supunere verbală, exterioară din partea soțului, dar asta ar însemna să subestimăm ironia cu care Chaucer a înzestrat-o. Două versuri nu înseamnă nimic, nu pot anula 800 de versuri de prolog plin de vorbire pătimașă: „Și l-a urmat în toate cele / Ce plăcere i-ar fi adus”.

Eu interpretez cuvintele târgoveței „în toate cele” ca fiind o referire strict la partea sexuală. Versurile urmează imediat aceleia în care soțul e descris sărutându-și nevasta de o mie de ori la rând, iar părerea târgoveței despre ceea ce i-ar putea face plăcere unui bărbat e destul de unidirecționată. Ea vrea să domine, într-adevăr, dar nu în pat, cum va fi silit să învețe și inevitabilul al șaselea soț. După cum ne-a spus, primii trei soți au fost buni, bogați și bătrâni, în timp ce al patrulea și al cincilea au fost tineri și i-au dat de furcă. Al patrulea îndrăznise să-și ia o amantă și avusese dreapta soartă de a fi chinuit de ea până la moarte. Al cincilea, având jumătate din vârsta ei, o pocnise peste urechi până surzise, după ce ea rupsese paginile cărții antifeministe pe care insistase să i-o citească. Când el a cedat în cele din urmă, a ars cartea și a lăsat-o să conducă, au început să trăiască fericiți, dar nu până la adânci bătrâneți. Chaucer ne sugerează ironic că nesătula nevastă l-a vlăguit, în cele din urmă, și pe al cincilea mult iubit soț, așa cum făcuse și cu ceilalți patru.

be nice to understand

Tovarășii ei pelerini înțeleg foarte bine ce vrea târgoveața să spună. Indiferent că cititorul este bărbat sau femeie, nu poate rămâne indiferent la momentele de dorință arzătoare și de celebrare a propriului sine ale târgoveței, decât dacă e surd și respinge viața însăși. În mijlocul povestirii despre cel de al patrulea soț, ea începe să mediteze la cât de mult iubește vinul și la cât e de strâns legat acest lucru de iubirea ei pentru iubire și strigă deodată:

*Când îmi aduc de tinereți aminte
Și de frumsețea mea... of, Doamne sfinte!...
Și-acu' simțesc prin sân că mă-nfloară...
Și azi mă unge, ici, la inimioară
Că n-am trăit în van la vremea mea!
Dar bătrânețea, mătrăgună rea,*

*Prădatu-m-a de nuri și sirepie;
Eh, ducă-se cu naiba pe pustie!
Mâncai mălaiul, n-am ce să mai fac,
De-acuma cu tărăța să mă-mpac...**

Versurile acestea nu aduc nimic nou și nu contribuie cu absolut nimic la structura sau scopul *Povestirilor din Canterbury*. Ele doar amestecă amintiri și dorințe ale târgoveței, demonstrând că timpul a schimbat-o cu adevărat. Dacă există un pasaj în Chaucer care trece dincolo de propriile-i ironii, atunci este chiar acesta, în care întreaga ironie aparține timpului, inamicul invincibil al tuturor acestor vitaliști eroici. Împotriva ironiei timpului, târgoveța din Bath rostește una dintre cele mai reușite fraze ale sale: „Că n-am trăit în van la vremea mea”. „Vremea mea” este triumful; chiar redusă la „tărăța” rămasă, vitalitatea ei se păstrează datorită acestei bune dispoziții falstaffiene. Tristețea e deplină și îi conferă sentimentul realist al pierderii; deși știe că nu îi mai rămâne decât gustul amar al poftelor într-un trup bătrân, ea înțelege că doar buna dispoziție afișată intenționat e singura atitudine potrivită, iar aceasta este înțelepciunea profană, a experienței, care completează critica valorilor promovate de Biserică, pentru încălcarea căroră ar putea fi condamnată. Destul de bătrân el însuși, apropiindu-se de 60 de ani, Chaucer și-a înzestrat târgoveța cu o elocvență demnă atât de personaj, cât și de creator.

Evoluează oare târgoveța în vreun fel de-a lungul confesiunii ei din prolog? Ironia lui Chaucer ar putea fi cu greu considerată o modalitate de reprezentare a unei schimbări în interiorul personajului. Cititorul „ascultă” monologul târgoveței din Bath și la fel fac pelerinii. Dar se ascultă ea însăși pe sine? Suntem foarte mișcați să auzim că și-a avut și ea vremea ei. Este oare și ea mișcată? Târgoveța nu are conștiința de sine dată de studiu a vânzătorului de indulgențe, care în general nu reușește nici el să vadă totuși efectul pe care el însuși îl are asupra propriei personalități. Profunda afinitate a târgoveței cu Falstaff constă în faptul că ea apreciază propria părere despre sine. Ea nu dorește să se schimbe și de aceea manifestă o rezistență plină de optimism față de bătrânețe și față de suprema formă a schimbării, moartea. Ceea ce se schimbă totuși la ea este calitatea bunei dispoziții, care se transformă din exuberanță înăscută într-un vitalism pe deplin conștient de sine.

* Geoffrey Chaucer, *op. cit.*, pp. 19-20.

Această evoluție nu este, după părerea mea, tratată de Chaucer cu ironie, datorită afecțiunii pe care autorul, spre deosebire de majoritatea criticilor săi, o poartă acestei remarcabile creații, lăsând-o să se adreseze direct cititorului. Veselia ei calculată nu este deloc forțată, aceasta putându-se compara cel mai bine cu vioiciunea lui Sir John Falstaff, personaj atacat și mai mult de critica erudită. Umorul lui Falstaff nu se pierde în partea a doua din *Henric IV*, dar îl simțim cum pălește pe măsură ce se apropie respingerea lui de către Hal. Pofta de viață a lui Falstaff este încă prezentă, dar veselia lui se apropie de limită, de parcă dorința lui de a trăi este subit atinsă de o ideologie vitalistă. Târgoveața din Bath și Falstaff seamănă din ce în ce mai puțin cu Panurge al lui Rabelais. Ei sunt încă binecuvântați cu o mare veselie și poftă de viață, însă amândoi au înțeles că nu există timp în afara limitelor și au acceptat rolul celui care agonizează, luptându-se pentru partea lui tot mai redusă de binecuvântare. Totuși, cu tot talentul ei retoric și cu periculoasa-i inteligență, târgoveața nu se poate compara cu Falstaff din acest punct de vedere. Ea se aseamănă mai degrabă cu personajul comic shakespearian prin conștiința solidă a diminuării vitalității și prin voința puternică de a-și păstra buna dispoziție.

Târgoveața și Falstaff sunt ironiști de la început până la sfârșit, iar autoritatea lor vine din încrederea pe care o au în sine, așa cum observa și Donaldson. Împreună cu Don Quijote, Sancho Panza și Panurge, ei formează un grup sau o familie devotată ordinii piesei sau a jocului, care se opune ordinii sociale sau spiritului organizat. Ordinea jocului oferă, în cadrul limitelor lui stricte, libertatea, acea libertate interioară ce-i permite personajului să iasă de sub dominația propriului supraeu. Cred că de aceea îi citim pe Chaucer, Rabelais, Shakespeare și Cervantes. Pentru un timp, supraeul încetează să-l mustre pe personaj pentru agresivitatea pe care se pare că o ascunde. Forța retorică a târgoveței sau a lui Falstaff nu are nici o valoare în absența agresivității, dar scopul lor ultim este libertatea față de lume, de timp, de spiritul moral impus de stat și de Biserică, de tot ceea ce împiedică sinele să se exprime liber. Chiar și admiratorii târgoveței sau ai lui Falstaff persistă în a-i numi solipsiști, însă egoismul nu este solipsism. Târgoveața și Falstaff sunt perfect conștienți de cei din jur și de soare, dar prea puțini dintre cei aflați în preajma lor reușesc să ne atragă atenția, în comparație cu marea vitalitate a celor doi.

Mulți critici au remarcat interpretarea echivocă pe care atât târgoveața, cât și Falstaff o dau pasajului din *Epistola întâi către Corinteni a Sfântului Apostol Pavel*, în care creștinilor li se cere să rămână pe calea pe care erau când au fost chemați. Versiunea târgoveței este: „Eu nu fac nazuri, vreau ca să rămân / Cum m-a croit prea-bunul meu stăpân“, iar Falstaff îi răspunde ca un ecou, dar o și întrece: „Dar, Hal, asta mi-e chemarea și nu-i păcat să meargă omu-n calea lui“. Răsturnând cuvintele apostolului, târgoveața și Falstaff nu sunt neapărat lipsiți de pioșenie. Ei rămân credincioși, deși au o perspectivă rațională foarte realistă. Târgoveața continuă să susțină, cu abilitate, că Dumnezeu nu-i cere tocmai ei perfecțiunea, iar Falstaff e bântuit de teamă gândindu-se la soarta lacomului Dives. Temerile lui Falstaff sunt mai mari decât cele ale târgoveței, dar aceasta nu a avut parte de nefericirea de a-l privi pe viitorul rege Henric V ca pe fiul său adoptiv. Personajul lui Shakespeare, nu al lui Chaucer, Falstaff trece prin mai multe momente de schimbare interioară decât târgoveața. Ambele personaje își ascultă vocea interioară, dar numai Falstaff e în stare de un solilocviu. Bănuiala mea este că nu târgoveața, ci vânzătorul de indulgențe a fost personajul care l-a interesat pe Shakespeare mai mult la Chaucer, vânzătorul putând fi considerat precursorul tuturor nihilistilor din literatura occidentală. Îi părăsesc aici pe Falstaff și pe târgoveață, cu părere de rău, pentru că trecerea de la ei la vânzătorul de indulgențe și la urmașii săi în opera lui Shakespeare reprezintă trecerea de la vitalismul pozitiv la cel negativ. Nimeni nu l-ar putea iubi pe vânzătorul de indulgențe sau pe Iago, dar toată lumea e vrăjită de exuberanța lor malefică.

ASOCIEREA TÂRGOVEȚEI din Bath cu Falstaff este deja un loc comun, dar nu am întâlnit încă interpretări pe tema unei posibile descendențe a marilor ticăloși din opera lui Shakespeare – Iago din *Othello* și Edmund din *Regele Lear* – din vânzătorul de indulgențe. Personajele negative ale lui Marlowe, Tamerlan și Barabas, vicleanul evreu din Malta, l-au impresionat profund pe Shakespeare și au contribuit la conturarea personajului reprezentat de maurul Aaron din prima tragedie shakespeariană, întunecată precum o criptă, *Titus Andronicus*, ca și la aceea a lui Richard III. Dar între Aaron și Richard, pe de o parte, sau Iago și Edmund, pe de alta, se strecoară o umbră: aceea a

controversatului vânzător de indulgențe din *Povestirile din Canterbury*. Prologul și povestea lui par a fi într-un fel exterioare structurii oricum deschise a povestirilor. Povestea vânzătorului de indulgențe rămâne cumva în propria ei lume, nu seamănă cu nimic altceva dintre scrierile lui Chaucer, dar este totuși o culme a artei lui, în felul ei, de nedepășit. Meditând la diferența dintre vânzătorul de indulgențe și povestea sa, pe de o parte, și restul povestirilor, pe de altă parte, Donald Howard îl compară pe vânzătorul de indulgențe cu „lumea periferică a esteticii medievale, cu miniaturile dezmățate ce apar uneori pe marginea unor manuscrise serioase”, ca niște prefigurări ale operei lui Hieronymus Bosch. Prezența vânzătorului de indulgențe și povestea sa sunt atât de puternice în narațiune încât marginalul devine personaj central, inaugurând ceea ce Nietzsche avea să numească „oaspetele cel mai straniu”, reprezentare a nihilismului european. Legătura dintre vânzătorul de indulgențe și marile personaje negative shakespeariane, Iago și Edmund, mi se pare la fel de profundă ca și aceea dintre Svidrigailov și Stavroghin și acestea din urmă.

Vânzătorul de indulgențe apare prima dată însoțit de îngrozitorul lui tovarăș, portărelul cel grotesc, spre sfârșitul *Prologului General*. Portărelul este un soi de echivalent al unei așa-zise poliții „a gândului” din Iranul de azi – el este un laic care-i târăște pe presupușii vinovați de delikte „spirituale” în fața unui tribunal religios. Un profitor de pe urma relațiilor sexuale, el își ia partea din toate câștigurile prostituatelor aflate în dioceza lui și le șantajează clienții. Ca narator în *Prologul General*, Chaucer pelerinul laudă blândețea portărelului când e vorba de șantaj: doi litri de vin roșu tare sunt de ajuns pentru ca o relație sexuală să poată continua timp de un an. Ironia pare depășită aici de refuzul lui Chaucer de a reacționa în fața mizeriei morale a portărelului, care pare a servi drept fundal pentru mult mai spectaculosul vânzător de indulgențe. Portărelul este doar o brută cumsecade, un însoțitor potrivit pentru vânzătorul de indulgențe, care ne aruncă într-un infern al conștiinței mai degrabă shakespearian decât dantesc, pentru că își poate schimba oricând ordinea. Chaucer a moștenit identitatea vânzătorilor de indulgențe și a tuturor celorlalți șarlatani de la literatura și realitatea timpului său, dar personalitatea remarcabilă a vânzătorului de indulgențe îmi apare ca fiind invenția lui cea mai mare.

Vânzătorii de indulgențe călătoreau peste tot, vânzând iertarea păcatelor, fără să respecte dreptul canonic, dar având totuși acordul tacit al Bisericii. Vânzătorii de indulgențe erau mireni și nu aveau voie să predice, dar o făceau totuși. Vânzătorul de indulgențe înfățișat de Chaucer este un predicator excelent, mai bun decât orice predicator întâlnit astăzi pe ecranele televiziunilor americane. Criticii nu au ajuns încă la o concluzie comună în ce privește natura sexuală a vânzătorului de indulgențe: eunuc, homosexual sau hermafrodit. Eu aș zice că nici o variantă nu e cea bună. Oricum, Chaucer a avut grijă să nu ne dea nici un indiciu clar. Poate doar personajul știe, dar nu putem fi siguri nici măcar de acest lucru. Dintre cei douăzeci și nouă de pelerini, el este cel mai problematic, dar și cel mai inteligent, aproape un rival pentru Chaucer, cel de-al treizecilea pelerin. Vânzătorul de indulgențe are asemenea calități încât ne face să ne întrebăm din ce mediu provine, căci despre aceasta el nu ne spune nimic. Deși un ipocrit care vinde relicve false și mântuirea promisă de Iisus, vânzătorul de indulgențe are totuși o conștiință spirituală autentică, cu o bogată imaginație religioasă.

„Inima întunericului”, metaforă obscurantistă la Joseph Conrad, este o figură de stil foarte potrivită pentru demonicul vânzător de indulgențe, rival al tuturor descendenților lui literari, un fel de abis problematic, depravat, dar și plin de imaginație. Unul dintre criticii lui Chaucer, R.A. Shoaf, observă pătrunzător că vânzătorul de indulgențe „se vinde pe sine în profesia sa de zi cu zi; dar, judecând această obsesie a sa, el e conștient de asta, pentru că repetă că nu se poate răscumpăra pe sine”. El știe că orice ar face, oricât ar fi de uimitor, nu-l poate salva și, analizându-i mai bine discursul și povestea, începem să bănuim că ceva aflat dincolo de lăcomie și de plăcerea sau de mândria dată de puterea de a predica l-a împins să devină un înșelător de profesie. Nu putem ști ce anume l-a îndemnat pe Chaucer să creeze acest prim personaj nihilist din literatură, dar există un paradox caracteristic la G.K. Chesterton, care mi se pare ilustrativ:

„Geoffrey Chaucer era exact ceea ce «blândul vânzător de indulgențe» nu era – un blând vânzător de indulgențe. Ar însemna însă să avem o greșită înțelegere a acelei societăți curioase și atât de complexe sau a oamenilor ei dacă n-am observa că, într-un sens, toate excentricitățile erau legate de un centru unic. Corupția binecunoscută

a vânzătorului de indulgențe rău și blândețea mai puțin cunoscută a celui bun provin din straniile ispite și dificila diplomatie a aceluiași sistem religios. Ei au apărut tocmai pentru că acesta din urmă nu era, în sens puritan, un sistem simplu. Se obișnuia, chiar în cazul celor mai sobri decât Chaucer, să se caute cele două (așa-zise) fețe ale păcatului: păcatul venial, complet diferit, în ultimă instanță, de păcatul de moarte. Din cauza abuzului de distincții de acest fel au apărut distorsiuni și alterări, viu exprimate în persoana vânzătorului de indulgențe. Practica indulgențelor este o degenerare a teoriei indulgențelor. Dar aceleași distincții l-au ajutat pe Chaucer să poată privi orice lucru din toate punctele de vedere, ceea ce s-a dovedit a fi un mod echilibrat și subtil de a gândi: capacitatea de a înțelege că până și un rău își are locul său stabilit într-o ierarhie a răului și că, în relativitatea abisală a iadului și a purgatorului, sunt lucruri mult mai grave decât vânzătorul de indulgențe.

Chesterton îi atribuie lui Chaucer o clarviziune datorată tocmai covârșitoare influențe a credinței catolice medievale. Această clarviziune ajunge însă să fie mai importantă, din punct de vedere poetic, decât credința însăși. Ambivalența acestei clarviziuni îl eliberează pe vânzătorul de indulgențe, personaj care marchează limitele ironiei lui Chaucer. În general, Chaucer este un poet comic în sensul (shakespearian) pe care noi îl dăm comediei. Prologul vânzătorului de indulgențe nu e însă comic, ci fatalist, ca și povestea lui. El este, precum mărturisește, „un om vicios“, dar un vicios genial – un cuvânt mai slab nu i s-ar putea potrivi nici vânzătorului, nici, mai târziu, lui Iago. Ca și Iago, vânzătorul de indulgențe îmbină talentul de dramaturg cu cel de povestitor, actor sau regizor și, tot ca Iago, el este atât un psiholog extrem de moral, cât și un precursor al psihologiei abisale. Vânzătorul de indulgențe, Iago și Edmund își vrăjesc întrucâtva victimele, iar printre acestea ne numărăm și noi. Cu toții mărturisesc deschis că sunt înșelători, dar numai în fața noastră sau, în cazul vânzătorului de indulgențe, în fața pelerinilor de la Canterbury, ca înlocuitori ai noștri. Suntem captivați de modul în care ei jubilează în fața propriilor forțe intelectuale, dar și a viciilor, așa cum sublimul și scandalosul captivează întotdeauna în literatură. Exuberanța malefică a vânzătorului de indulgențe, a lui Iago sau a lui Edmund e la fel

de tentanță ca și exuberanța pozitivă a târgoveței din Bath, a lui Panurge sau a lui Falstaff. Ceea ce ne face să reacționăm este energia acestor personaje, așa cum sugera William Hazlitt în eseul său *Despre poezie în general*:

„Vedem lucrurile și le arătăm și altora așa cum simțim noi că există și așa cum, fără să vrem, suntem obligați să le judecăm. Imaginația, dând formă lucrurilor, salvează de la dorințele atavice și uneori inoportune ale voinței. Nu vrem ca un lucru să fie într-un anumit fel, ci doar să apară așa cum este. Cunoașterea este putere conștientă, iar mintea nu mai este, în acest caz, păcălită, deși poate fi victima viciului sau a nesăbuiței.“

Despre Iago, Hazlitt scria: „Este aproape la fel de indiferent față de soarta lui ca și față de aceea a celorlalți, riscă totul pentru un avantaj neînsemnat sau îndoielnic. El însuși este păcălit și cade victimă propriei pasiuni“. Aceste cuvinte i s-ar potrive și vânzătorului de indulgențe. Iago și vânzătorul de indulgențe reușesc să ne pătrundă în sânge, iar Shakespeare și Chaucer au înțeles foarte bine acest lucru. Ne încântă invențiile vânzătorului de indulgențe, „sfintele relicve“: cutii de sticlă pline de zdrențe, oase și mânuși fermecate; împărțim avântul lui în a nega orice consecințe morale ale predicilor lui:

Așa de repede îmi merge limba
Cu mâinile și clanța zvârl spre ei
Volocul, de mai mare dragul ți-i;
Și de cărpănoșenie dă-i și zi-i,
Chitind a-i face punga să-și dezlege
Și bani să deie... mie, se-nțelege.
Căci gândul meu e să câștig parale,
Și nu să-ndrept păcate, vezi matală.
De-or fi să moară, sufletele lor
Să meargă opt-cu-a-brânzii unde vor!

E o bucurie, într-adevăr, să citim aceste rânduri și să le analizăm mai pe larg. Cu și mai multă plăcere însă citim povestea vânzătorului de indulgențe, în care trei petrecăreți zgomotoși, buni de trimis în iad, pornesc să ucidă moartea însăși, în plină ciumă, când moartea e în plină activitate. Pe drum,

întâlnesc un bătrân care nu mai vrea decât să se întoarcă în pământul care-i este mamă:

Și în pământ, la poarta mumei mele,

Eu cu toiagul bat și strig a jele:

„Ci lasă-mă să intru, scumpă mamă!”

Amenințat de cei trei ticăloși, bătrânul cel ciudat le arată drumul spre locul unde pot găsi moartea, sub forma unei grămezi de galbeni sub un stejar. Doi dintre ei plănuiesc să-l omoare pe cel tânăr, dar acesta, mai înțelept, le pusese deja otravă în vin. Profeția bătrânului se împlinește, iar noi rămâne să ne întrebăm cine este el. Desigur că este invenția lui Chaucer, ceea ce înseamnă că, în limitele *Povestirilor din Canterbury*, el este produsul geniului vânzătorului de indulgențe. Un bătrân călător, aparent aliat cu moartea, deși el însuși, împotriva voinței sale, nu poate să moară, și care-i îndrumă pe alții spre o bogăție pe care el o disprețuiește sau a abandonat-o, le-a sugerat criticilor o asociere posibilă cu evreul rătăcitor. Se teme oare vânzătorul de indulgențe, conștient de propria-i damnare, că ar putea deveni un astfel de rătăcitor? Ca o proiecție a vânzătorului de indulgențe însuși, ciudatul bătrân demască inconsistența laudelor vânzătorului de indulgențe, care pretinde că numai interesele materiale îl determină să-și continue cariera de înșelător. Adevărata sa forță e destinată, de fapt, autodemascării, autodistrugerii și autocondamnării. Caută să își ia în mâini destinul, căci altfel trebuie să îl amâne, până la disperare și autodistrugere, când susține importanța unei morți umile în fața celorlalți pelerini.

Vânzătorul de indulgențe depășește limita dintre luarea în mâini a destinului, ca o condiție, și autodistrugere, ca act, pentru că el își ascultă vocea conștiinței și este un nihilist tocmai din acest motiv. Acest moment este, în mod esențial, important în măsura în care a fost, după cum bănuiesc eu, un moment crucial de invenție poetică pentru Shakespeare, din care s-a născut în mare parte originalitatea lui în reprezentarea personajelor, cunoașterea și personalitatea lui. Pandarus, șmecherul mesager din *Troilus și Cresida* a lui Chaucer, nu poate fi considerat un adevărat precursor al lui Iago sau Edmund. Vicleanul Pandarus este mult prea bun și inofensiv în intențiile sale. Iată-l însă pe vânzătorul de indulgențe cum se îmbată cu propria-i elocvență în concluzia poveștii și-și oferă serviciile celorlalți pelerini:

*Căci cade unu' de pe calul său
 Și gâtu-și frânge-n șanț. Deh, ceasul rău!
 Au nu-i o fericire pentru toți
 Că mă brodii eu însumi printre soți
 Să vă dezleg la rând, cu mic, cu mare,
 Când duhul va de trup să se dezbare.
 Hangiul, dintre toții cel mai urât
 Bălăcăre-n păcate până-n gât
 Ia fă-te-ncoa' cu darul, frățioare.
 Și pup-aicea sfintele oscioare.
 Deschide punga, pune banu' jos.*

Acest discurs teribil de scandalos invită la un răspuns la fel de violent, mai ales atunci când se adresează gazdei, care este cel mai apt dintre toți pelerinii de a-i da o replică zdrobitoare obsedatului vânzător. Vânzătorul e în plin vertij, scăpat de sub control, dus de propria lui putere de evocare spre o nevoie nestăvilă de a fi pedepsit. Când stăpânul hanului se oferă brutal să-l castraze, volubilul predicator e redus totuși la tăcere: „Și n-a mai fost în stare-o vorbă doar să spună”. Nu pot să nu judec această atitudine în relație cu jurământul tăcerii făcut în final de Iago: „De-acum nici un cuvânt nu voi mai spune”. Cele două mari negații sunt însoțite de o teribilă groază, pe care ne-o transmit și nouă, chiar dacă personajele nu o conștientizează încă. Geniul lui Iago nu își are locul într-un spirit care nu știe decât să lupte, în timp ce vânzătorul de indulgențe este un spirit dezdăcînat, bucurându-se de orice dezamăgire, chiar și atunci când pune în umbră propriul său geniu de a evoca teroare eternității. Ca și forța cognitivă extraordinară a lui Edmund sau a lui Svidrigailov, elementul primejdios atât la vânzătorul de indulgențe, cât și la Iago este inteligența neobișnuită, înclinată mereu să înșele încrederea altora. Astfel, măreția canonică a lui Chaucer, singurul care a putut să-l învețe pe Shakespeare secretele reprezentării personajelor, este reperabilă în portretul straniu și profetic al vânzătorului de indulgențe, ai cărui urmași se află încă printre noi, în viață, ca și în literatură.

5. Cervantes: teatrul lumii

ȘTIM MULT MAI MULTE despre Cervantes omul decât despre Shakespeare, și totuși mai avem încă multe de aflat, pentru că viața lui a fost plină de evenimente, entuziasm și eroism. Shakespeare a câștigat o mulțime de bani ca dramaturg și a murit bogat, după ce-și împlinise toate ambițiile sociale. În ciuda popularității lui *Don Quijote*, Cervantes nu a primit nici un fel de distincții și nu a avut noroc de protectori influenți. El nici nu a avut aspirații prea realiste, cu excepția aceleia de a se întreține pe sine și familia sa, și nu a avut deloc succes ca dramaturg. Nu avea talent ca poet, dar a dovedit un mare talent când a scris *Don Quijote*. A fost contemporanul lui Shakespeare (se crede că au murit în aceeași zi) și a împărtășit cu acesta universalitatea geniului. Este singurul egal al lui Dante și al lui Shakespeare în canonul occidental.

Îl asociem, de obicei, cu Shakespeare și Montaigne, pentru că ei trei sunt scriitori ai înțelepciunii. Nu există un al patrulea atât de echilibrat, temperat și benign, decât poate Molière, iar acesta este, într-un fel, Montaigne renăscut, dar în alt gen literar. Într-o anume privință, însă, doar Cervantes și Shakespeare sunt de neîntrecut; nu-i putem depăși, pentru că ei se află mereu înaintea noastră.

În fața forței romanului lui *Don Quijote* cititorul nu este niciodată minimalizat, ci, din contră, stimulat să își pună întrebări. Aceasta nu se întâmplă însă la Dante, Milton sau Jonathan Swift, a cărui *Poveste a unui poloboc* mă impresionează întotdeauna și pe care o consider una dintre cele mai bune bucăți literare după cele scrise de Shakespeare, dar care mă respinge și mă mustră neconținut. La fel se întâmplă când citesc Kafka, cel care exprimă cel mai bine haosul în care trăim. Shakespeare rămâne cel mai apropiat de Cervantes prin puterea lui aproape nelimitată de a susține autonomia literaturii.

Deși Cervantes este foarte atent să rămână în limitele credinței catolice, nu putem citi *Don Quijote* ca pe o operă plină de evlavie. Probabil că Cervantes era un creștin de tip vechi, nu un evreu convertit sau un creștin de tip nou, dar nu putem fi siguri de originea lui, cum nu-i putem ghici cu precizie nici atitudinile. A-i caracteriza ironia este un lucru imposibil, cum imposibil e și să o trecem cu vederea.

Cu tot eroismul său în luptă (și-a pierdut mâna stângă în marea bătălie navală împotriva turcilor de la Lepanto), Cervantes trebuia să fie foarte precaut în ceea ce privește Contrareforma și Inchiziția. Nebunia lui Quijote conferă acestuia și lui Cervantes o oarecare libertate, asemănătoare cu cea a nebunului din *Regele Lear*, piesă care s-a jucat în același timp cu publicarea primei părți din *Don Quijote*. Cervantes a fost aproape sigur un discipol al lui Erasmus, umanistul olandez ale cărui scrieri despre spiritualitatea creștină erau destinate, în mare parte, evreilor convertiți, prinși între iudaismul pe care fuseseră obligați să-l abandoneze și un creștinism ce-i transformase în cetățeni ai clasei de mijloc. În familia lui Cervantes fuseseră mulți medici de-a lungul timpului, o profesiune specifică evreilor, mai ales înainte de convertirile forțate și de expulzările din 1492. La un secol după aceea, Cervantes pare încă bântuit de acel an teribil, care a făcut mult rău evreilor și maurilor, dar și economiei și societății spaniole în general.

Nu există doi cititori care să fi citit la fel *Don Quijote* și nici chiar cei mai redevabili critici nu se pot pune de acord în ceea ce privește aspectele fundamentale ale cărții. Erich Auerbach considera că ea prezintă cel mai bine realitatea obișnuită ca pe o veselie nesfârșită. Tocmai am terminat de recitit cartea și nu reușesc să înțeleg la ce se referea Auerbach când vorbea despre „veselia universală și plurivalentă, necritică și neproblematică”. „Termenii simbolici și tragici”, chiar atunci când sunt folosiți pentru caracterizarea nebuniei eroului, îi par falși lui Auerbach. Împotriva acestei păreri poate fi citat cel mai pregnant și donquijotesch dintre toți apocalipticii critici, scriitorul de origine bască Miguel de Unamuno, al cărui „sentiment tragic al vieții” a apărut tocmai în urma relației apropiate a scriitorului cu opera lui Cervantes, care e pentru Unamuno un fel de „carte sfântă spaniolă”, mai mult chiar decât Biblia. Unamuno îl numea „Domnul nostru Don Quijote”, un Kafka înainte de Kafka, pentru că nebunia lui vine din credința în ceea ce Kafka avea să numească „indestructibilitate”. Cavalerul Tristei Figuri al lui Unamuno este cel

care luptă pentru supraviețuire, a cărui singură nebunie este aceea de a porni o cruciadă împotriva morții: „Măreață a fost nebunia lui Don Quijote pentru că s-a născut dintr-o cauză mare – lupta continuă pentru supraviețuire, sursă a celei mai extravagante nebulii, dar și a celor mai eroice acțiuni”.

Din acest punct de vedere, nebunia lui Quijote este refuzul de a accepta ceea ce Freud numea „testarea realității” sau principiul realității. Când Don Quijote se împacă cu necesitatea de a muri, el chiar moare curând, întorcându-se la un creștinism conceput ca un cult al morții de mulți vizionari spanioli, nu numai de Unamuno. Pentru Unamuno, veselia cărții e dată doar de Sancho Panza, care-și purifică *daimon*-ul, pe Don Quijote, și îl urmează apoi pe tristul cavaler cu plăcere în cele mai uimitoare aventuri. Această interpretare este foarte aproape de parabola kafkiană *Adevărul despre Sancho Panza*, în care Sancho este cel care a citit pe nerăsuflăte toate romanele cavaleresti, pe când demonul său închipuit, personificat în Don Quijote, își începe aventurile, cu Sancho alături. Kafka a transformat poate *Don Quijote* într-o lungă și amară glumă evreiască, dar această interpretare e mult mai fidelă cărții decât aceea a lui Auerbach.

Poate că numai *Hamlet* a mai dat naștere atât de multor interpretări diferite ca *Don Quijote*. Nimeni nu-l mai poate elibera azi pe *Hamlet* de influența interpretărilor romantice, la fel de multe ca și cele generate de *Don Quijote*, tot așa cum nimeni nu mai poate trece cu vederea eseurile și cărțile care se opun idealizării protagonistului lui Cervantes. Romanticii (printre care mă număr și eu) îl consideră pe Quijote un erou, nu un nebun; aceștia nu acceptă să citească lucrarea ca pe o satiră și găsesc în ea o atitudine metafizică sau vizionară în ceea ce privește căutarea lui Quijote, acea căutare care dovedește influența lui Cervantes asupra lui Melville în *Moby Dick*. De la filosoful german Schelling, în 1802, până la musicalul de pe Broadway, *Omul din La Mancha*, în 1966, s-a putut observa o continuă exploatare a ideii de a porni în imposibila căutare a propriului vis. Mai ales romancierii au fost cei care au propus această apoteoză a lui Don Quijote. Printre marii săi admiratori s-au aflat Fielding, Smollett și Sterne în Anglia, Goethe și Thomas Mann în Germania, Stendhal și Flaubert în Franța, Melville și Mark Twain în Statele Unite și, teoretic, toți scriitorii latino-americani. Dostoievski, cel care părea cel mai puțin influențat de Cervantes, insista că Prințul Mișkin din *Idiotul* a fost construit pe modelul lui *Don Quijote*. Experimentul acesta remarcabil

al lui Cervantes e considerat a fi cel care a dus la inventarea romanului, opus narațiunii picaresci, ceea ce ar putea explica respectul atâtor romancieri de pretutindeni, dar pasiunile extraordinare trezite de *Don Quijote*, mai ales la Stendhal și la Flaubert, sunt, dincolo de asta, cel mai prețios tribut care i se putea aduce.

Eu însumi sunt de acord cu Unamuno când citesc *Don Quijote*, pentru că miezul cărții mi se pare a fi revelarea și celebrarea personalității eroice, atât prin Quijote, cât și prin Sancho. Unamuno l-a preferat pe Quijote lui Cervantes, dar aici mă despart de el. Nici un alt autor nu a avut o legătură mai strânsă cu personajul său decât Cervantes. Am vrea să știm ce credea Shakespeare despre Hamlet și știm chiar prea mult în ce măsură l-a afectat Don Quijote pe Cervantes, chiar dacă această cunoaștere este una indirectă. Cervantes a inventat nenumărate modalități de a-și întrerupe narațiunea, pentru a-l forța pe cititor să spună el însuși povestea în locul autorului precaut. Vrajitorii cei răi și vicleni, care par să încerce continuu să-l înfrângă pe hotărâtul și mărețul Don Quijote, sunt de asemenea creați pentru a ne transforma în cititori neobișnuit de activi. Don Quijote presupune că vrajitorii există, iar Cervantes îi creează în mod pragmatic, ca pe niște componente esențiale ale limbajului său. Totul se transformă sub puterea vrăjii, după cum se lamentează Don Quijote, dar vrajitorul cel rău e Cervantes însuși. Personajele sale au citit fiecare toate poveștile despre ceilalți și a doua parte a romanului constă mai ales în reacțiile lor după ce au citit prima parte. Cititorul e învățat să reacționeze cu mai multă subtilitate, chiar dacă Don Quijote refuză cu încăpățănare să învețe, iar acest refuz se datorează mai ales „nebuniei” lui, și nu romanelor cavalierești care-l înnebuniseră. Don Quijote și Cervantes evoluează împreună spre un nou tip de dialectică literară, una care alternează proclamarea atât a puterii, cât și a deșertăciunii poveștii în relație cu evenimentele reale. În timp ce Don Quijote înțelege tot mai bine, în prima parte, limitele impuse de ficțiune, Cervantes resimte tot mai mult mândria creatorului de a-i fi inventat pe Don Quijote și pe Sancho.

În relația plină de dragoste, dar și de irascibilitate adeseori dintre Don Quijote și Sancho stă toată măreția cărții, chiar mai mult decât în entuziasmul evocării realităților naturale și sociale. Ceea ce-i leagă pe Don Quijote și pe scutierul său este atât participarea lor comună la ceea ce a fost numit „ordinea jocului”, cât și afecțiunea reciprocă, deși uneori se dovedește a fi

una cam morocănoasă. Nu cred să existe o prietenie mai bine conturată în toată literatura occidentală, cel puțin nu una care să se bazeze în așa măsură pe conversații hilare. Angus Fletcher, în *Colors of the mind* (*Culorile minții*), surprinde foarte bine aura acestor conversații:

„Quijote și Sancho se întâlnesc într-o anumită însuflețire a conversației lor pline de spirit. Pe măsură ce vorbesc, adesea în contradictoriu, cei doi își explorează gândurile reciproc. De nici o parte, nici o idee nu rămâne necercetată sau necriticată. Prin dezacord plin de curtoazie – cu atât mai îndatoritor cu cât conflictul e mai puternic – ei stabilesc treptat o zonă a jocului liber, unde gândurile sunt eliberate pentru ca noi, cititorii, să le putem cântări.“

Dintre nenumăratele schimburi de cuvinte dintre Quijote și Sancho, cel mai mult îmi place acela din capitolul 28, partea a doua, după ce cavalerul l-a întrecut pe Sir John Falstaff în înțelepciunea discreției, componentă esențială a vitejiei. Din nefericire, decizia lui a însemnat abandonarea lui Sancho, buimăcit, în mâna unor săteni mânioși. După acest incident, bietul Sancho se vaită de dureri peste tot și nu primește decât o consolare pedantă din partea cavalerului:

„— Pricina acestei dureri trebuie să fie, nici vorbă, spuse don Quijote, că, fiind lung și drept parul cu care te-au altoit, ți-a atins de sus până jos spinarea, unde intră toate părțile astea ce te dor; și, dacă ți-ar fi atins dintr-însa mai mult, mai mult te-ar durea.

— Pe legea mea, spuse Sancho, că luminăția ta m-ai scos dintr-o mare îndoială și mi-ai deslușit totul cu vorbe frumoase. Păcatele mele! Atât de tănuită crezi că era pricina durerii, încât să nu mai fie nevoie să-mi spui că mă doare tot ceea ce mi-a atins parul?“*

Această scurtă discuție dă seama de strânsa legătură dintre cei doi, care, dincolo de aparențe, se bucură de o intimitate pe care o împart ca egali. Ne putem întreba care dintre ei e mai original, dar nu putem să nu observăm

* Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, partea a II-a, trad. rom. Edgar Papu și Ion Frunzetti (n. tr.).

că, luați împreună, constituie un personaj mult mai original decât fiecare dintre ei în parte. Alcătuind un duet plin de afecțiune, dar certăreț, Sancho și Don Quijote sunt uniți de ceva mai mult decât de simpla prietenie și de respectul pe care și-l poartă. Ei se completează în ordinea jocului – o sferă cu propriile ei legi și cu propria viziune asupra realității. Unamuno este din nou criticul cel mai potrivit de citat aici, dar teoreticianul este Johan Huizinga, în subtila lui carte *Homo ludens* (1944), care abia dacă îl amintește în treacăt pe Cervantes. Huizinga afirmă mai întâi că subiectul său, jocul, e diferit atât de comedie, cât și de nebunie: „Categorica comicului se înrudește cu nebunia în sensul cel mai abstract și în cel mai propriu al cuvântului. Jocul nu e totuși nebunie, el se află în afara antitezei înțelepciune – nebunie.”

Don Quijote nu e nici nebun, nici idiot, ci doar unul care se joacă de-a cavalerul rătăcitor. Spre deosebire de nebunie și prostie, jocul este o activitate voluntară. Potrivit lui Huizinga, jocul are patru caracteristici: e liber, dezinteresat, exclusiv sau limitativ și are o ordine prestabilită. Toate aceste calități se verifică în cazul cavalerului rătăcitor, dar nu întotdeauna în cazul scutierului, pentru că Sancho se lasă mai greu prins în joc. Don Quijote se ridică într-un spațiu și un timp ideale și rămâne credincios libertății sale, lipsei de interese, închiderii sau limitării, cel puțin până când este învins, iese din joc, se întoarce la „normalitatea” creștină și astfel moare. Unamuno afirmă că Don Quijote a pornit în căutarea adevăratei lui patrii și a găsit-o în exil. Ca de obicei, Unamuno înțelege cele mai ascunse sensuri ale acestei capodopere. Don Quijote, ca și evreii sau maurii, e în exil, dar acesta e un exil interior, ca al celor convertiți. Don Quijote pleacă de acasă pentru a-și căuta „casa spiritului” în exil, doar așa putând fi liber.

CERVANTES NU NE SPUNE niciodată explicit de ce Alonso Quijano (există în carte mai multe variante de ortografiere a numelui) a fost tentat să citească romane cavalești și să se lase „înnebunit” de ele, pentru ca, în cele din urmă, să o pornească la drum sub numele de Don Quijote. Un nobil sărac din La Mancha, Alonso, are un singur defect: e un cititor pasionat al literaturii la modă din timpul său, care îl face să uite cu totul realitatea. Cervantes ni-l descrie pe Alonso ca pe un caz tipic de viață netrăită. E singur, se apropie de cincizeci

de ani, probabil fără să fi avut vreo experiență sexuală, aflat mereu doar în compania unei menajere de vreo patruzeci de ani, a unei nepoate de nouăsprezece ani, a unui țăran care își lucrează pământul și a celor doi prieteni ai săi, preotul satului și Nicholas, bărbierul. Nu departe locuiește o țărancă zdravănă, Aldonza Lorenzo, care a devenit, fără să știe, obiectul ideal al fanteziilor lui, în care ea primește numele mării doamne Dulcineea del Toboso.

Nu e foarte clar însă dacă ea este într-adevăr obiectul căutărilor lui Quijote. Un critic a mers atât de departe încât să sugereze că Quijano e obligat să devină Don Quijote din cauza unei atracții viscerale pentru propria lui nepută, fapt cu totul absent din cartea lui Cervantes și care nu arată decât disperarea la care acesta, după cum bine se știe, și-a adus criticii. Tot ce știm de la Cervantes este că Don Quijote a înnebunit și nici un alt detaliu clinic nu ni se oferă. Reacția lui Unamuno vizavi de pierderea rațiunii de către Don Quijote mi se pare din nou cea mai potrivită: „Și-a pierdut mințile de dragul nostru, spre folosul nostru, pentru a ne lăsa un exemplu etern de generozitate spirituală“. Aceasta înseamnă că Don Quijote înnebunește pentru a ispăși monotonia noastră, lipsa noastră de imaginație debordantă.

Sancho, un țăran sărac, e convins să-l însoțească pe post de scutier în cea de-a doua călătorie a sa, care va deveni glorioasa poveste cu morile de vânt. Blândul și nerodul Sancho se lasă convins de promisiunea că va ajunge guvernatorul unei insule pe care cavalerul o va cuceri pentru el. Când ni-l prezintă pe Sancho pentru prima oară, Cervantes este evident ironic, întrucât Sancho are o inteligență ieșită din comun, dorindu-și mai mult faima decât bogăția, ca guvernator. Ceea ce este și mai important e faptul că o parte din el caută acea ordine perfectă a jocului, în timp ce cealaltă e stânjenită de acest joc. Ca și Don Quijote, Sancho e în căutarea unui nou sine, idee pe care romancierul cubanez Alejo Carpentier crede că Cervantes a avut-o pentru prima oară. Părerea mea e că Shakespeare și Cervantes au ajuns la aceasta în același timp, diferența fiind dată doar de modalitățile în care evoluează personajele.

Don Quijote și Sancho Panza își sunt unul altuia parteneri ideali de discuție și se transformă ascultându-se unul pe altul. La Shakespeare, personajele se schimbă ascultându-și propria voce și cântărind cele auzite. Don Quijote și Sancho Panza nu sunt capabili de un dialog cu propria lor conștiință. Idealul e prea important pentru Quijote și realitatea prea puternică

pentru Sancho, astfel că nu își pot depăși propriile limite. Ei pot emite blasfemii, dar nu le sesizează ca atare când apar. Măreția tragică a eroilor shakespeareieni se extinde și în comedie, istorie sau în poveștile de dragoste. Doar în scenele culminante revelatorii sunt personajele capabile să asculte ce au ceilalți de spus. Influența lui Shakespeare a depășit-o pe cea a lui Cervantes – și nu numai în țările de limbă engleză. Solipsismul modern vine de la Shakespeare (și de la Petrarca înaintea lui). Dante, Cervantes, Molière, care depind de relațiile dintre personajele lor, par totuși mai puțin naturali decât minunatul solipsism shakespeareian și probabil că așa și sunt.

La Shakespeare nu există discuții asemenea celor dintre Quijote și Sancho, pentru că la el prietenii și îndrăgostiții nu se prea ascultă unii pe alții. Dacă ne gândim doar la scena morții lui Antoniu, ne putem da seama că Cleopatra se ascultă mai mult pe sine și propria ei conștiință, iar în încercările de a se lupta în joacă dintre Hal și Falstaff acesta din urmă e obligat să se apere doar pentru că prințul atacă mereu. Sunt și excepții, ca Rosalind și Celia din *Cum vă place*, dar ele nu schimbă regula. Individualitatea shakespeareiană e de neegalat, dar cu un preț uriaș. Egoismul lui Cervantes, exaltat de Unamuno, e întotdeauna calificat de relația liberă dintre Sancho și Don Quijote, care-și garantează unul altuia spațiu suficient pentru joc. Atât Cervantes, cât și Shakespeare sunt neîntrecuți în crearea de personalități, dar cele mai importante personaje shakespeareiene – Hamlet, Lear, Iago, Shylock, Falstaff, Cleopatra, Prospero – se pierd în atmosfera unei solitudini lăuntrice. Don Quijote e salvat de Sancho și Sancho de Don Quijote. Prietenia lor e canonică și parțial schimbă natura însăși a canonului.

CE ÎNSEAMNĂ NEBUNIA dacă cel aflat sub influența ei nu poate fi înșelat de către ceilalți bărbați sau femei? Nimeni nu profită de Don Quijote – nici chiar el însuși. El ia morile de vânt drept uriași și teatrul de păpuși drept realitate, dar nu ne putem bate joc de el, pentru că ne întrece în inteligență. Nebunia lui este una *literară* și poate fi comparată ilustrativ cu o altă nebunie parțial literară, aceea a naratorului din romanul cavaleresc al lui Robert Browning, *Child Roland to the Dark Tower Came*. Don Quijote este nebun pentru că prototipul său, Orlando (Roland) din poemul lui Ariosto, *Orlando furioso*, a căzut pradă unei nebunii erotice. La fel i s-a întâmplat, după cum îi explică

Don Quijote lui Sancho, lui Amadís de Gaula, un alt precursor eroic. Child Roland al lui Browning nu vrea decât să fie „bun să piardă”, chiar dacă și alți poeți cavaleri făcuseră același lucru înaintea lui la Turnul Negru. Don Quijote este mult mai echilibrat: el vrea să câștige, ori de câte ori ar fi fost învins în mod dureros înainte. Nebunia lui, după cum el însuși mărturisește, este o strategie poetică, folosită și de alții înaintea lui, iar el nu e decât un continuator al tradiției.

Cervantes a fost destul de prevăzător încât să nu aibă un precursor spaniol prea apropiat. Afinitățile sale erau în primul rând cu acel *converso* Fernando de Rojas, autor al importantei drame narative *Celestina*, o operă nu chiar catolică în amoralismul ei sălbatic și în lipsa suportului teologic. Cervantes remarca faptul că aceasta „ar fi o carte divină, după părerea mea, dacă ar ascunde mai mult umanul din ea”, înțelegând prin asta refuzul sexualității umane de a accepta orice fel de constrângeri morale. Don Quijote impune, desigur, constrângeri morale dorințelor sale sexuale, într-o așa măsură încât ar putea trece drept preot, ceea ce și era, după cum crede Unamuno: un preot al adevăratei biserici spaniole, cea a lui Don Quijote. Tendința lui Quijote de a lupta continuu și cu orice este o dovadă de sublimare a dorinței sexuale. Obiectul obscur al dorinței sale, încântătoarea Dulcineea, este emblema gloriei ce trebuie atinsă în și prin violență, întotdeauna reprezentată de Cervantes ca o absurditate. Supraviețuitor al bătăliei de la Lepanto și al altora, ca și al anilor lungi de captivitate la mauri și apoi în închisorile spaniole (unde se pare că a început să scrie *Don Quijote*), Cervantes cunoștea bine ce înseamnă o bătălie sau sclavia. Privind, de obicei, eroismul șocant al lui Don Quijote cu respect, dar și cu ironie, întâlnim o situație destul de greu de analizat. Oricât de uluitoare ar fi manifestările sale, curajul lui Don Quijote depășește în mod convingător curajul oricărui alt erou din literatura occidentală.

Confruntarea directă cu măreția lui *Don Quijote* nu poate să ajungă prea departe dacă criticul însuși nu are destul curaj. Cervantes, cu toată ironia lui, îi iubește pe Don Quijote și pe Sancho Pânza și la fel i se întâmplă oricărui cititor pasionat. Să explici dragostea este o încercare deșartă în viață, unde cuvântul „dragoste” înseamnă totul și nimic, însă în marea literatură ea poate fi înțeleasă rațional. Aici Cervantes poate că atinge universalul mai curând chiar decât Shakespeare, de vreme ce eu rămân uimit să constat că dragostea mea față de singurul rival al lui Don Quijote printre cavalerii rătăcitori, Sir

John Falstaff, nu este neapărat împărtășită și de studenții mei, ca să nu mai vorbim de majoritatea colegilor mei profesori. Nimeni nu l-ar putea numi pe Don Quijote un „ticălos bătrân, dezgustător și bețiv“, cum îl considera G.B. Shaw pe Falstaff. Se găsesc însă întotdeauna critici ai lui Cervantes care se încapățânează să-l considere pe Don Quijote nebun și care cred că Cervantes satirizează „egoismul nedisciplinat“ al eroului său. Dacă acesta ar fi adevărul, n-ar mai exista nici o carte, căci nimeni n-ar mai fi interesat să citească despre Alonso Quijano cel Bun. Pierzându-și tot misterul în final, el moare reîntors la credință și la rațiune, amintindu-mi mereu de acei prieteni ai mei din tinerețe care au trecut prin zeci de ani de psihanaliză pentru a ajunge atât de reduși corporal și de uscați, total lipsiți de pasiune în final, încât sunt pregătiți să moară analitic și normal. Chiar partea I a cărții e de parte de a fi o satiră la adresa eroului, în timp ce partea a II-a, după cum se admite în general, e astfel concepută încât să sugereze o și mai puternică identificare a cititorului cu Don Quijote și cu Sancho.

Herman Melville, cu entuziasmul lui tipic american, l-a numit pe Don Quijote „cel mai înțelept dintre înțelepții care au trăit vreodată“, ignorând cu seninătate caracterul fictiv al eroului. Pentru Melville, existau trei personaje literare autentice: Hamlet, Don Quijote și Satan din *Paradisul pierdut* al lui Milton. Totuși, Ahab, personajul său, nu putea sta alături de personajele de mai sus, poate pentru că în el se contopeau toate trei, deși echipajul său evoluează în acea atmosferă a cărții lui Cervantes, pe care Melville o invocă într-un minunat discurs ce-l situa pe Cervantes, memorabil și nebuște, la egală distanță de vizionarul din *Drumul pelerinului* și de președintele Andrew Jackson, eroul tuturor democrațiilor americani:

„Fii alături de mine, tu, mare zeu democrat care nu i-ai refuzat osânditului Bunyan palida perlă poetică! Tu, care ai împodobit cu foi din cel mai fin aur brațul ciuntit al bătrânului Cervantes, tu care l-ai ridicat pe Andrew Jackson dintre pietre, l-ai azvârlit pe un cal de luptă și l-ai ridicat deasupra oricărui tron, tu, care în toate marile marșuri terestre ți-ai ales campionii din mulțimea regală, fii alături de mine, o, Doamne!“

Aceasta este o manifestare a extazului religios american, având prea puține în comun cu catolicismul precaut al lui Cervantes, dar asemănându-se mult

cu acea religie spaniolă donquijotescă propovăduită de Unamuno. Sentimentul tragic al vieții, descoperit de Unamuno în *Don Quijote*, este și credința din *Moby Dick*. Ahab este un monoman și la fel este Don Quijote, dar amândoi sunt idealști chinuți de ideea căutării dreptății din punct de vedere uman, nu ca niște credincioși, ci ca niște oameni fără Dumnezeu, dar asemenea zeilor. Ahab nu vrea decât să îl ucidă pe Moby Dick; nu gloria îl interesează pe acest Quaker, căpitanul corabiei, ci doar răzbunarea...

Nimeni, cu excepția unei panoplii de vrăjitori, nu i-a făcut nici un rău lui Don Quijote, care suportă orice lovitură cu un stoicism infinit. Motivația lui, cum afirmă Unamuno, este faima eternă, interpretată ca o „întindere a personalității în spațiu și în timp”. Aceasta mie îmi pare ca un echivalent laic al binecuvântării iehovistului: mai multă viață într-un timp nelimitat. Generozitatea și simpla bunătate sunt calitățile lui Don Quijote. Viciul lui, dacă există vreunul, este convingerea Epocii de Aur a Spaniei că victoria în luptă e totul. Ținând însă cont că el e de cele mai multe ori învins, acest defect este, în cel mai rău caz, temporar.

Ca și mine, Unamuno a luat în serios dorința sublimată a lui Don Quijote pentru Aldonza Lorenzo, precum și înălțarea ei, asemenea Beatricei, în persoana angelicei și, din nefericire, fermecatei Dulcineea, care ne dă o imagine bună asupra complexității cavalerului. El trăiește prin credința lui, deși știe, după cum o arată momentele sale de luciditate, că, de fapt, crede într-o ficțiune pe care o recunoaște uneori ca atare. Însă Dulcineea e suprema ficțiune, iar Don Quijote, un cititor împătimit, e un poet al acțiunii, care a creat un mare mit. Don Quijote al lui Unamuno este un „jucător” paradoxal, precursorul atâtor rătăcitori prin haosul în care trăim, de la Kafka sau Beckett, de pildă. El a devenit un erou al „indestructibilității”, fără ca Cervantes însuși să fi intenționat acest lucru, atingându-și apoteoza în comentariile lui Unamuno. Quijote este un actor metafizic, capabil să riște a fi supus deriziunii pentru a păstra viu idealismul.

ÎN OPOZIȚIE CU CAVALERUL IDEALIST, cu o credință esențial erotică, Cervantes creează personajul farsorului – un personaj extraordinar, întru totul shakespearean, Ginés de Pasamonte, care apare mai întâi în prima parte, capitolul

22, ca prizonier la galere, și se întoarce în partea a doua, capitolele 25-27, ca iluzionist: maestrul Pedro, cel care practică divinația cu ajutorul unei maimuțe fermecate și pune în scenă un teatru de păpuși atât de plin de viață încât Don Quijote, luându-l drept realitate, atacă și le distruge. Cu Ginés, Cervantes ne oferă o figură imaginară care ar fi la fel de potrivită atât în lumea interlopă elisabetană, cât și la periferia societății spaniole din Epoca de Aur. Când Don Quijote și Sancho îl întâlnesc pentru prima dată, el e dus împreună cu alți prizonieri, condamnați la muncă silnică, la galere. Ceilalți răufăcători au cătușe și toți au gâturile prinse într-un lanț de fier. Ginés, cel mai teribil, e înlănțuit mai extravagant:

„La urmă de tot, venea un bărbat foarte chipeș, în vârstă de 30 de ani, care n-avea alt cusur decât că se uita nițel cam zbanghiu. Era legat ceva mai altfel decât restul osândiților, căci purta la picior un lanț așa de lung, încât îi înfășura tot corpul, și-n jurul gâtului ducea două verigi de fier, una prinsă în ochiurile lanțului, iar cealaltă, din cele ce se numesc «uită-te la mine» sau «copita prietenului», și din ea scoborau doi drugi de fier ce-i ajungeau pân' la brâu, susținând două cătușe, în care-i erau vârâte mâinile, ferecate cu un lacăt cât toate zilele, în așa chip încât nici cu mâinile la gură nu putea s-ajungă și nici să-și plece capul ca s-ajungă la mâini n-avea cum.”

Ginés, după cum explică paznicii, e recunoscut ca foarte periculos, atât de îndrăzneț și de șiret, încât chiar și legat astfel se temeau să nu le scape. Este condamnat la zece ani de galere, ceea ce înseamnă moarte socială. Cruzimea faptului că Ginés nu-și poate atinge capul cu mâinile este, așa cum remarcă Roberto Gonzáles Echevarria, o ironie la adresa scriitorilor de romane picarești, pentru că Ginés e un picaro la lucru, compunându-și povestea pe măsură ce se laudă:

„— [...] iar dacă ai chef s-o știi pe-a mea, află că eu nu-s altul decât Ginés de Pasamonte, a cărui viață e scrisă, na, de degetele astea, uită-le!

— Are dreptate, zise comisarul, că el singur și-a scris povestea vieții, cum nu se poate mai bine: dar cartea a rămas în închisoare, zălog pentru două sute de reali!

— Și am de gând s-o scot, zise Gines, chiar de-ar fi ea zălogită și pentru două sute de ducăți!

— E-așa de reușită? întrebă don Quijote.

— E-atât de reușită, răspunse Ginés, încât vai de capul lui *Lazarillo de Tormes* și-a tuturor celorlalte cărți de soiul ei, câte s-au scris ori se vor mai scrie! Tot ce pot să vă asigur e că spune adevărul, și încă spune adevăruri atât de pline de duh și atât de desfătătoare, încât nici o minciună nu s-ar putea asemui cu ele.

— Și care-i titlul cărții? întrebă don Quijote.

— *Viața lui Ginés de Pasamonte*, răspunse însuși autorul ei.

— Și e terminată? întrebă don Quijote.

— Cum poate fi terminată, răspunse el, dacă mie încă nu mi s-au sfârșit zilele?“

Teribilul Ginés afirmă aici unul dintre principiile de bază ale picarescului, care nu e valabil în cazul lui *Don Quijote*, chiar dacă se termină tot cu moartea eroului. Metaforic vorbind, Don Quijote moare înainte ca Alonso Quijano să moară cu adevărat. *Lazarillo de Tormes*, arhetipul anonim al romanului picaresc spaniol, publicat prima dată în 1553, e încă o lectură foarte plăcută și a fost foarte bine tradus în engleză de poetul W.S. Merwin în 1962. Dacă povestea laudărosului Ginés ar fi fost mai bună, ea ar fi fost cu adevărat excelentă, și chiar așa și este, de vreme ce face parte din *Don Quijote*. Ginés a stat patru ani la galere, dar e salvat de la ispășirea pedepsei de zece ani prin nebunia sublimă a lui Don Quijote. Ginés și ceilalți condamnați evadează, în ciuda avertismentelor disperate ale bietului Sancho că acțiunea lui Don Quijote este o sfidare la adresa regelui. Cervantes, luat prizonier de mauri timp de cinci ani și închis din nou în Spania pentru o presupusă fraudă în strângerea taxelor, exprimă aici propriile sale sentimente, dincolo de ironie, în discursul în care Don Quijote se lamentează: „[...] sunt destui care să-l slujească pe rege cu mai bune prilejuri și mi se pare prea crud să faci robi din cei pe care Dumnezeu i-a făcut oameni liberi“.

După oarecare învălmășeală, gărzile fug, iar Don Quijote îi instruieste pe prizonierii eliberați cum să meargă la Dulcineea să-i povestească aventura. Ginés, după ce încearcă să vorbească rațional cu furiosul Quijote, îi instigă

pe condamnați să-l ia la bătaie și să-i lovească cu pietre atât pe cel care îi salvasse, cât și pe Sancho, înainte de a fugi, până când:

„Nu mai rămăseseră decât măgarul și Rosinanta, Sancho și don Quijote: măgarul, cu capul în pământ și gânditor, scuturând din când în când din urechi, de parcă nu i-ar fi venit a crede că încetase potopul de pietre care-i primejduia podoabele capului; Rosinanta stătea întins lângă stăpânul său, căci îl azvârlise la pământ alt pietroi; Sancho, numai în cămașă, dârdâind de frica „Sfintei Frății“, iar don Quijote, amărât pentru că se vedea tratat atât de rău tocmai de cei cărora le făcuse atâta bine.“

Patosul din acest pasaj mi se pare minunat; este unul dintre acele efecte „fără efect“ ale lui Cervantes. Unamuno comentează încântător acest pasaj, împărtășind nebunia sublimă a lui Don Quijote: „Asta ne învață să îi eliberăm pe condamnații la galere, tocmai pentru că nu ne vor fi recunoscători“. Cavalerul Tristei Figuri nu e totuși de aceeași părere cu exegetul său basc și-i promite lui Sancho că de data asta și-a învățat lecția, la care înțeleptul scutier răspunde: „Ai să ai măria-ta mai multă băgare de seamă când am să fiu eu popă!“. Cervantes a fost totuși cel care a ținut seama de avertisment, datorită afecțiunii sale pentru această creație minoră, dar superbă, Ginés de Pasamonte, „vestitul vagabond și hoț“. Ginés, omul de încredere și diavolul șaman al viciilor, este ceea ce s-ar putea numi un criminal canonic în literatură, asemenea lui Barnardine din *Măsură pentru măsură* a lui Shakespeare sau asemenea lui Vautrin, superbul personaj balzacian. Dacă Vautrin a putut să reapară, dându-se drept episcopul Carlos Herréra, atunci și Ginés poate să devină maestrul Pedro, păpușarul. O problemă importantă ar fi însă a vedea ce anume l-a determinat pe Cervantes, dincolo de mândria sa auctorială, să-l aducă pe Ginés de Pasamonte și în partea a doua a lui *Don Quijote*.

Criticii sunt, în general, de acord că opoziția dintre Ginés și Don Quijote, un picaro șarlatan și un cavaler vizionar, este, de fapt, opoziția dintre două genuri literare, povestirea picarescă și roman, pe care Cervantes l-a inventat în mod esențial, așa cum Shakespeare (care nu cunoștea tragedia greacă decât prin ce rămăsese din ea în teatrul lui Seneca) a inventat tragedia, dar și tragicomedia modernă. Don Quijote întrupează, ca și eroii shakespearieni,

interioritatea autentică, în timp ce acel pierde-vară de Pasamonte este integral exteravertit, în ciuda talentului său deosebit de a se preface. Ginés este cameleonic, dar nu se poate schimba decât la suprafață. Quijote, ca și personajele shakespeareiene, nu se poate sustrage schimbării – acesta este rostul lungilor discuții, uneori iritante, dar întotdeauna pline de dragoste, dintre el și Sancho Panza. Aduși față-n față de ordinea jocului, ei sunt legați și prin umanizarea continuă la care se supun reciproc. Există nenumărate certuri între ei, pentru că nu se poate altfel în acest mediu donquijotesco. Sancho e uneori pe punctul de a abandona relația și totuși nu poate să o facă. El e oarecum fascinat, dar, în final, dragostea e cea care îl ține cu adevărat, la fel ca și pe Don Quijote. Poate că nu putem distinge foarte bine această dragoste de ordinea jocului, dar așa și trebuie să fie. Desigur că un motiv pentru reparația lui Ginés de Pasamonte în partea a doua este acela că el nu participă niciodată la joc, nici măcar ca păpușar.

Fiecare cititor poate observa că diferența dintre cele două părți ale lui *Don Quijote* este dată de faptul că toți cei care au mai multă importanță în partea a doua sunt creditați explicit fie pentru a fi citit prima parte, fie pentru a fi jucat un rol în ea. Aceasta creează un cadru diferit pentru reparația unui picaro ca Ginés în capitolul al XV-lea, când întâlnim un bărbat împopoțonat cu haine din piele de căprioară, bretele, șnururi, un pieptar scump și cu un petic de tafta verde acoperindu-i un ochi, precum și toată jumătatea feței. Este maestrul Pedro, care a venit, după cum spune, cu maimuța lui fermecată și cu spectacolul eliberării Melisendrei de către soțul ei, vestitul cavaler rătăcitor Don Gaiferos. Ea este fiica lui Carol cel Mare, ținută captivă de mauri, iar el este unul dintre principalii vasali ai regelui.

Stăpânul hanului unde maestrul Pedro îi întâlnește pe Quijote și pe Sancho e de părere că păpușarul „vorbește mai mult decât șase oameni la un loc și bea mai mult decât doisprezece”. După ce-i recunoaște pe cei doi cu ajutorul maimuței sale fermecate (care nu poate ghici decât trecutul, nu și viitorul), Ginés-Pedro oferă spectacolul de marionete, fără îndoială una dintre cele mai frumoase metafore ale capodoperei lui Cervantes. Interpretarea clasică vine din partea lui Ortega y Gasset, cu ale sale *Meditații despre Quijote*. El compară teatrul de păpuși al lui Pedro cu *Las Meninas* ale lui Velásquez, unde artistul își pictează propriul atelier, alături de rege și regină. Dar acesta

nu e un tablou pe care Don Quijote l-ar fi putut privi fără a fi în pericol, el fiind și cel mai nepotrivit spectator pentru teatrul de păpuși:

„Văzând dară atâția mauri și auzind atâta hărmălaie, lui don Quijote îi dote prin gând că n-ar fi rău să dea o mână de ajutor celor care fugeau și, ridicându-se-n picioare, spuse cu glas tare:

— N-o să îngădui defel ca atâta vreme cât eu trăiesc și de față cu mine să se facă nedreptate unui atât de viteaz cavaler și unui îndrăgostit atât de îndrăzneț ca don Gaiferos! Opriți-vă, lepădături ce sunteți, nu-l mai goniți și prigoniți! Iar de nu, înseamnă că aveți să vă măsurați cu mine!

Zis și făcut; scoase spada din teacă, ajunsse dintr-un salt lângă dulap, fierbând de o nemaivăzută mânie, și începu să care o ploaie de izbituri asupra păpușilor reprezentând pe mauri, doborând unele, tăind capul altora, schilodindu-l pe cutare, sfărâmându-l pe celălalt și, printre multe altele, repezi spada-n sus și în jos cu atâta turbare, că, dacă meșterul Pedro nu s-ar fi plecat, nu s-ar fi chircit și nu s-ar fi pitit, i-ar fi spintecat țeasta atât de ușor, de-ai fi zis că-i de turtă dulce.“

Aceste lovituri haotice, fără îndoială neintenționate în ce-l privește pe păpușar, ar putea fi miezul acestei intervenții încântătoare. Maestrul Pedro a intervenit în ordinea jocului, în care nu își are locul, iar aceasta se răzbună. Puțin mai devreme, Don Quijote îi spusese lui Sancho că păpușarul trebuie să fi făcut un pact cu diavolul, deoarece maimuța fermecată „nu cunoaște decât lucrurile petrecute sau cele din clipa de față, căci înțelepciunea Diavolului nu poate să meargă mai departe“. Suspiciunea cavalerului în legătură cu șarlatanul continuă când critică erorile lui Pedro, care crede că moscheele maurilor trebuie să aibă clopote de biserică. Răspunsul defensiv al lui Ginés-Pedro încurajează și mai mult reacția lui Quijote:

„Nu te uita la fleacuri, señor, și nu aștepta ca totul să fie perfect! Nu sunt oare mii de comedii, jucate aproape zilnic, pline de inadvertențe și de absurdități, care totuși continuă să fie reprezentate și mai sunt și primite cu aplauze? Mergi mai departe, băiete, și lasă-l să vorbească! Atâta timp cât mi se umple portofelul nu contează că sunt atâtea inadvertențe în spectacolul meu câte pete în soare.“

Răspunsul lui Don Quijote este sumbru și laconic: „Ai spus adevărul“. Aici maestrul Pedro a devenit cel mai mare rival literar al lui Cervantes: teribil de productivul și apreciatul poet și dramaturg Lope de Vega, ale cărui triumfuri financiare au adâncit sentimentul de eșec al lui Cervantes, ca dramaturg. Asaltul cavalerului asupra iluziilor de mucava este o critică a gustului publicului și, în același timp, o manifestare metafizică a voinței donquijotești sau vizionare, estompând și mai mult granițele dintre artă și realitate. Umorul care suspendă firul narativ este accentuat de satiră, abia atenuată de următoarea scenă, în care Quijote, dojenit, promite să plătească pagubele pricnuite și-i învinuiește pe aceiași vrăjitori cruzi de a-l fi înșelat, ca de obicei. Ginés de Pasamonte dispare apoi din poveste, pentru că el și-a îndeplinit funcția de alternativă picarescă în fața cavalerului vizionar. Nu ne rămâne decât plăcerea estetică și o anecdotă care exprimă toată esența donquijotismului, arătându-i atât limitele, cât și persistența eroică de a depăși limitele normative ale reprezentării literare. Ginés, arhetip al picarescului, nu poate concura cu Don Quijote, care vestește triumful romanului.

CITITORII SE ÎMPART uneori în funcție de preferința lor pentru prima sau a doua parte a romanului, nu pentru că acestea ar fi foarte diferite una de alta, ci pentru că sunt într-un mod straniu separate, nu atât prin ton și atitudine, cât în funcție de relația lui Don Quijote și a lui Sancho cu lumea exterioară. Cervantes nu dă nici un semn de oboseală în partea a doua (pe care eu o prefer). Cavalerul și scutierul său trebuie să dea seama de un nou tip de conștiință de sine, care li se poate părea uneori o povară. A ști că ești un personaj într-o carte care tocmai se scrie nu te ajută deloc în aventurile tale. Înconjuțați de cititori care le cunosc eșecurile anterioare, Don Quijote și Sancho rămân însă netulburați. Sancho are chiar mai mult elan, iar prietenia lor e chiar mai puternică. Pe deasupra, îl vedem pe Sancho pe cont propriu, pe post de guvernator înțelept și chinuit, pentru zece zile, până când demisionează și revine la Don Quijote și la sine însuși. Ceea ce se întâmplă cu Cervantes în această a doua parte mă mișcă cel mai mult, pentru că relația lui cu propria operă se schimbă. Se apropie de moarte și ceva din el (după cum știe foarte bine) va muri odată cu Don Quijote, în timp ce altceva, probabil mai profund, va trăi prin Sancho Panza.

Relația lui Cervantes cu marea sa operă nu e niciodată ușor de calificat. Leo Spitzer considera că ea îi conferă artistului o nouă autoritate, chiar dacă aceasta e una limitată:

„Mult deasupra cosmosului creației sale [...] personalitatea artistică a lui Cervantes se ridică – o personalitate creatoare ce înglobează totul, asemenea naturii, asemenea lui Dumnezeu, atotputernică, înțeleaptă, bună și blândă [...] acest artist este asemenea creatorului divin, fără a fi deificat [...] Cervantes întotdeauna se înclină în fața înțelepciunii divine, materializată în învățăturile Bisericii Catolice și în ordinea dată a statului și a societății.“

Fie că este sau nu un descendent al unor evrei convertiți cu forța, Cervantes ar fi fost un sinucigaș dacă nu ar fi acceptat această ordine, cum Spitzer știa bine. Orice ar fi (sau nu) *Don Quijote*, nu poate fi roman închinat catolicismului și nici un imn dedicat „rațiunii suverane“, cum tot Spitzer sugera. În carte, râsul este adeseori melancolic, chiar dureros, iar Don Quijote este atât un devotat al afecțiunii umane, cât și un om care suferă. Am putea totuși defini ceea ce este caracteristic lui Cervantes? Erich Auerbach spunea că aceasta „nu se poate descrie în cuvinte“, dar a încercat totuși, cu mult curaj:

„Nu este o filosofie și nici nu are scop didactic, nu avem nici măcar o ființă tulburată de incertitudinea existenței umane sau de puterea destinului, ca la Montaigne sau Shakespeare. Este o atitudine – o atitudine față de lume și, de aici, o atitudine față de subiectul artei sale – în care curajul și stăpânirea de sine joacă un rol important. Alături de încântarea pe care i-o creează jocul său senzual și atât de variat, există la el o anumită reticență și mândrie meridională. Aceasta îl face să nu ia jocul prea mult în serios.“

Mărturisesc că aceste fraze atât de elocvente nu descriu deloc acel *Don Quijote* pe care eu îl tot recitesc. E de ajuns să observăm că Cervantes pare să privească jocul lumii și jocul lui Don Quijote sau al lui Sancho Panza cu la fel de multă seriozitate câtă ironie. Cervantes este la fel de plurivalent ca și Shakespeare: el ne conține pe noi toți, oricât de diferiți am fi. Înțelepciunea este o calitate a lui Don Quijote, dar și a lui Sancho Panza, mai ales când îi

analizăm împreună, așa cum inteligența și perfecta stăpânire a limbajului sunt calități ale lui Sir John Falstaff, Hamlet și Rosalind. Cei doi eroi ai lui Cervantes sunt pur și simplu cele mai complexe personaje literare din tot canonul occidental, cu excepția poate a celor trei mari eroi shakespeareieni deja amintiți. Îmbinarea de nebunie și înțelepciune și altruismul lor mai pot fi întâlnite doar la personajele shakespeareiene memorabile. Cervantes ne-a transformat pe noi înșine, ca și Shakespeare. Nu mai putem sesiza ce anume îl face pe Don Quijote atât de original și atât de straniu. Dar dacă teatrul lumii mai poate fi încă localizat în marea literatură, atunci acest lucru se poate întâmpla numai aici.

6. Montaigne și Molière: relativitatea canonică a adevărului

ÎN LITERATURA FRANCEZĂ nu pare să existe o personalitate unică ce ar putea fi considerată centru al canonului – nici un Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes, Pușkin sau Whitman. În schimb, există o întrecere între titani, oricare dintre ei putând ocupa acest loc: Rabelais, Montaigne, Molière, Racine, Rousseau, Hugo, Baudelaire, Flaubert, Proust. Poate că doi autori ar putea fi considerați împreună centru al canonului: de pildă, Montaigne și Molière, pentru că cel mai mare eseist a fost părintele spiritual al singurului rival pe care Shakespeare l-a putut avea, ca autor de comedie.

Molière își considera munca – a-i amuza pe oamenii obișnuiți – o aventură ciudată, lucru pe care Shakespeare, cea mai pătrunzătoare conștiință care a existat vreodată, se pare că nu îl făcea. Publicul său primea bine orice fel de ciudățenii. Regina Elisabeta nu era Regele Soare, Ludovic XIV, și nici măcar James I, cel mai educat dintre monarhii britanici, nu mergea curent să vadă piesele lui Shakespeare, așa cum se întâmpla cu Ludovic XIV și Molière. Poate că această prejudecăte arătată lui Molière îi restrângea întru câțva publicul, deși nu foarte mult, el fiind aproape la fel de universal precum Shakespeare. Există chiar o surprinzătoare afinitate a celor doi, care s-ar putea datora unei relații mutuale cu opera lui Montaigne. Alceste, personajul principal din *Mizantropul*, este Hamlet al lui Molière. Amândoi apar din idei ale lui Montaigne și amândoi justifică maxima sălbatică și neliniștitoare a lui Nietzsche: „Când reușim să exprimăm ceva în cuvinte, e pentru că acel ceva e deja mort în noi; există întotdeauna un fel de dispreț în actul vorbirii“. Un astfel de dispreț e depășit de Hamlet abia în actul V și nu e niciodată depășit de mizantropul Alceste. Intuiția atât de vehementă a lui Nietzsche se referă la vorbire, nu la scriere, astfel că se opune artei lui Montaigne eseistul.

Emerson, ca și Nietzsche, un discipol recunoscut al lui Montaigne, spunea despre *Eseuri*: „Dacă tăiați aceste cuvinte, ele vor sângera; ele trăiesc ca oricare altă ființă vie”. Triumful lui Montaigne stă în contopirea dintre el și cartea lui, act evident, care trebuie numit originalitate – cuvânt cu o conotație pozitivă mai mult în engleză decât în franceză, unde a fi original înseamnă a fi diferit. Ceea ce ar putea fi socotit mai puțin franțuzesc la Montaigne este straniețata originalității sale radicale, care l-a făcut totuși canonic, și nu numai pentru Franța, ci pentru Occident în general. Rămân în continuare uimit de neînțelegerea acestui adevăr esențial în ceea ce privește canonul occidental: operele se încadrează în canon tocmai datorită singularității lor, nu pentru că se conformează perfect unei ordini preexistente. Ca orice alt mare autor canonic, Montaigne își uimește continuu cititorii tocmai pentru că e diferit de toate ideile preconceptuate cu care ne apropiem de el. Ar putea fi considerat sceptic, umanist, catolic, stoic, ba chiar și epicurian sau orice altceva am dori.

Perspectiva și forța lui de cuprindere se ridică uneori la dimensiuni shakespeariane și o modalitate de a-l înțelege este în relație cu întreaga serie de personaje shakespeariane, nu doar cu autoreflexivul Hamlet (chiar dacă Montaigne nu știa nimic despre Shakespeare, în timp ce Shakespeare știa câte ceva despre Montaigne). Montaigne se schimbă pe măsură ce-și citește și revizuieste opera. Mai mult ca oriunde, aici putem spune că omul e cartea, iar cartea e omul. Nici un alt scriitor nu se află într-un continuu dialog cu sine însuși asemenea lui Montaigne, nici o altă operă nu este în așa mare măsură un proces în continuă desfășurare. Nu mă pot obișnui cu ea, deși o recitesc mereu, pentru că e un miracol al mutabilității. Singura experiență comparabilă de lectură este recitirea caietelor și jurnalelor lui Ralph Waldo Emerson, versiunea americană a eseurilor lui Montaigne. Dar jurnalele lui Emerson nu sunt doar o carte, în timp ce încercările lui Montaigne da. Pentru un critic literar elegiac ca mine, Eseurile lui Montaigne au un statut scriptural, aflându-se în competiție cu Biblia, Coranul, Dante și Shakespeare. Dintre toți autorii francezi, Montaigne pare cel mai puțin închis între granițele unei culturi naționale (chiar mai puțin decât Rabelais și Molière), deși el a contribuit foarte mult la formarea gândirii franceze.

Mama lui Montaigne, pe care el abia dacă o menționează, era dintr-o familie de evrei spanioli convertiți, care își pierduseră statutul de cetățeni ai clasei de mijloc în Spania și se stabiliseră la Bordeaux. Deși Montaigne a rămas

cătohic, unele dintre rudele sale au trecut la calvinism și, oricum ar fi stilul lui ca scriitor, nu-l putem numi religios. Socrate e de zece ori mai des menționat și citat decât Cristos în cartea lui Montaigne. Chiar și M.A. Screech, singurul critic care insistă asupra interpretării lui Montaigne ca scriitor catolic liberal, ajunge la concluzia că, pentru Montaigne, „divinul nu pătrunde niciodată viața umană fără a perturba acea ordine a naturii, în care omul se simte acasă”. Ca persoană publică (adeseori împotriva voinței sale), Montaigne a refuzat să ia parte la războaiele civile religioase dezlănțuite în Franța în timpul vieții sale. El îi era devotat lui Henric de Navarra, gascon ca și el, protestantul care s-a convertit la catolicism când a devenit Henric IV, pentru a salva Parisul și regatul. Dacă sănătatea i-ar fi permis, Montaigne ar fi acceptat poate propunerea lui Henric de a deveni unul dintre consilierii săi. Dar soarta a decis altfel și autorul *Eseurilor* a murit ca un cetățean obișnuit, la vârsta de 59 de ani.

Cartea lui era deja vestită în întreaga Europă și, de atunci, popularitatea și influența ei nu s-au diminuat. Dacă profeția refractară pe care eu m-am aventurat să o fac este corectă, iar noi nu ne aflăm la mai mult de zece ani distanță de începutul unei noi epoci teocratice, Montaigne va dispărea, cel puțin pentru o vreme. Puterea lui se datorează mai ales tendinței irezistibile a fiecărui bărbat de a se identifica cu eroul cărții. Feministele nu-l vor ierta niciodată pe Montaigne, care îl depășește cu mult pe Freud în șovinismul său masculin. Freud considera femeile un mister de nedezlegat, dar pentru Montaigne ele nu aveau nici un mister. Ele erau considerate aproape în afara umanității, în sensul în care doar aceasta avea valoare pentru Montaigne. Pentru el, femeile erau identificate întru totul cu natura. El era însă mult prea înțelept ca să nu înțeleagă, chiar și în timpul său, cine purta vina pentru asta. Iată deci concluzia implicită a unui eseu târziu pe tema sexualității, *Asupra unor poezii de Vergiliu*:

„Eu cred că bărbații și femeile sunt turnați în aceeași formă. Cu excepția educației și a obiceiurilor, diferența nu e foarte mare. Platon îi invită pe toți, fără discriminare, să se împărtășească de bucuria tuturor studiilor, exercițiilor, funcțiilor, ocupațiilor, în timp de pace și de război, de toate bunurile comunității. Filosoful Antistene a eliminat și el orice distincție între virtuțile feminine și masculine. Este mult mai simplu să acuzi unul

dintre sexe decât să-l scuți pe celălalt, după vechea expresie populară: «Râde ciob de oală spartă».”

Citatele din acest capitol sunt preluate din traducerea foarte elocventă a lui Donald M. Frame, care ne oferă și cea mai bună interpretare a lui Montaigne. Frame plasează centrul continuu mutabil al operei lui Montaigne în înțelegerea treptată de către acesta a faptului că noi toți, chiar și umaniștii, facem parte din mulțime – ceea ce pentru noi nu este o descoperire senzațională, având în vedere că ne îndreptăm vertiginos spre încheierea unei epoci democratice. Frame adaugă însă că această atitudine era una radicală și antiumanistă pentru un scriitor cultivat de la 1590.

Pentru a recupera și alte puncte de vedere radicale ale lui Montaigne, propun să-l comparăm cu Blaise Pascal, omul de știință și scriitorul religios născut cu 33 de ani mai târziu, în 1623. Pascal se referea rareori la Montaigne fără neliniște și resentiment și refuza să admită că, de fapt, catolicismul lui Montaigne se dezvoltase pe fondul scepticismului său predominant. Odată ce Montaigne vede doar schimbarea într-o lume de aparențe platoniciene, nu este dificil pentru el să susțină o doctrină a unui Dumnezeu catolic imuabil și dincolo de posibilitățile noastre de cunoaștere. Dumnezeu lui nu este ascuns, dar este de neatins, așa că noi suntem obligați să așteptăm cu răbdare până când Dumnezeu ni se va dăruia. Între timp trăim ca oameni naturali, sceptici, dar fericiți de lumea în care existăm. Prin contrast, Dumnezeu lui Pascal este atât ascuns, cât și posibil de atins, paradox ce creează contextul necesar tragediei, ca la Racine, și nu se potrivește comediei, precum aceea a lui Molière. Ceea ce Montaigne a fost pentru Molière a fost Pascal pentru Racine: stimulul viziunii dramatice. Scepticismul lui Montaigne a influențat probabil apariția tragicomediei în *Hamlet*, dar și mai mult a comediei ironice din *Mizantropul*. Viziunea tragică din Franța, exemplificată de Pascal și Racine, nu s-a răspândit însă la fel de mult în afara granițelor țării ca viziunea comică a lui Montaigne și Molière.

Neocreștinismul dogmatic al lui T.S. Eliot l-a determinat să-l prefere pe Pascal lui Montaigne, o alegere spirituală posibilă, dar o judecată literară de neacceptat. Eliot a avut dificultăți în comentarea *Cugetărilor* lui Pascal, care sunt un caz notoriu de înțelegere greșită a lui Montaigne, în asemenea măsură încât se apropie de plagiat. Unii critici au susținut că Pascal și-a scris

cugetările cu o copie a *Eseurilor* lui Montaigne deschisă în față. Indiferent că e adevărat sau nu, este oricum o metaforă foarte potrivită pentru modul, plin de melancolie și resentimente, în care Pascal rescrie opera lui Montaigne. Ne aflăm aproape în situația din povestirea lui Borges *Pierre Menard, autorul lui Quijote*, cu Pascal drept Menard și Montaigne în locul lui Cervantes. Iată acum una dintre comparațiile mele preferate, aceea dintre cugetarea 358 a lui Pascal și un moment de vârf al eseului lui Montaigne *Despre experiență*:

„Omul nu e nici înger, nici animal și atunci când ar vrea să întruchi-
peze îngerul apare, din nefericire, animalul.“

„Ei vor să iasă din ei înșiși și din condiția de om. Asta e o nebunie: în
loc să se transforme în îngeri, se transformă în animale, în loc să se
ridice, se coboară.“

Montaigne își are sursele lui de inspirație, pe care le revizuieste și le transcende prin intermediul puternicei sale personalități. La Pascal însă totul este preluat de la Montaigne, pe care nu-l acceptă, dar de care este obsedat. Rezultatul este de două ori nefericit: Pascal doar ne dojenește pe toți, însă Montaigne îi acuză pe unii dintre noi de o nebunie a idealizării. Pascal ne reduce la acțiunile noastre, Montaigne este interesat de esența ființei. De ce a fost însă Pascal atât de obsedat de Montaigne? Eliot insistă că Pascal l-a studiat pe Montaigne pentru a-l desființa, însă nu a putut să o facă, pentru că ar fi fost ca și cum ar fi aruncat grenade în ceață. Montaigne este, după părerea lui Eliot, „o ceață, un gaz, un fluid, un element insidios“. Aceasta este cu siguranță cea mai ciudată descriere a lui Montaigne încercată vreodată. Intenția metaforei invidioase a lui Eliot este revelată atunci când autorul *Crimei din catedrală* insistă că Montaigne „a reușit să exprime scepticismul fiecărei ființe umane“, printre care se numără și Pascal, și Eliot, fără îndoială.

Părerea mi se pare greșită și îl subestimează pe Montaigne, a cărui originalitate și forță nu se datorează scepticismului său limitat, care rămâne totuși în limitele catolicismului. Cu toată modestia lui ironică, Montaigne are uneori charisma lui Hamlet. Ceea ce ne farmecă nu este scepticismul lui, ci personalitatea atât de originală, care devine, pentru prima dată la un scriitor, material al propriei opere. Walt Whitman și Norman Mailer sunt des-

cendenți indirecti ai lui Montaigne, așa cum Emerson și Nietzsche sunt succesorii lui direcți. Pascal, așa-zisul său adversar, este una dintre victimele involuntare ale lui Montaigne. Nici ceață, nici gaz, nici fluid, Montaigne este un om complex, real și, în acest fel, o ofensă pentru cei care imploră cu disperare grația divină, ca Pascal și T.S. Eliot, nici unul dintre ei nefiind un autor comic, chiar dacă fiecare în parte e destul de ironic.

Studiul lui Frame despre Montaigne se numește *Montaigne's Discovery of Man (Descoperirea omului la Montaigne)* și, chiar dacă sfârșitul secolului al XVI-lea pare un moment destul de târziu pentru o astfel de descoperire, e destul de dificil să numim un precursor autentic pentru Montaigne, chiar mai dificil decât pentru Freud. Montaigne a atribuit totul lui Seneca și lui Plutarh, dar nu a împrumutat prea mult de la ei, în afara informației. Montaigne este, desigur, original; conștiința de sine n-a fost niciodată atât de bine exprimată și atât de complex. Miracolul, la Montaigne, constă în faptul că el nu este niciodată „conștient de sine” în sensul nostru contemporan, negativ. Noi nu facem un compliment cuiva dacă îi spunem că este „conștient de sine”. Montaigne vorbește despre sine în 850 de pagini și nouă nu ni se pare totuși de ajuns, pentru că el reprezintă mai mult decât omul obișnuit, omul care are dorința, capacitatea și șansa de a gândi și de a citi.

Acesta este talentul sau charisma lui și este foarte greu de explicat. Emerson, care a înțeles acest lucru, nu a reușit totuși să-l explice și nici alți exegeți ai lui Montaigne n-au reușit. Singura cheie ar putea să ne-o dea Socrate, care pare să-l fi bântuit pe Montaigne în scrierile sale. Istoricul elvețian Herbert Lüthy credea că Montaigne există în întregime cu totul cuprins în cea mai neutră frază a lui: „Când mă joc cu pisica, cine știe dacă eu mă joc cu ea sau ea se joacă cu mine?”. Ideea depășește chiar perspectivismul; e un joc, chiar unul socratic. Totuși, Socrate văzut de Platon e un dualist, ridicând sufletul deasupra corpului, în timp ce Montaigne este monist, refuzând să mortifice trupul pentru a face plăcere sufletului. Nici chiar Socrate nu este deci o cheie pentru a-l înțelege pe deplin pe Montaigne. Ce anume i-a dat acestuia claritatea de a vedea și de a scrie adevărul despre sine însuși? Majoritatea cititorilor sunt de acord că cel mai bun eseu al lui Montaigne este cel scris ca o concluzie a cărții sale: *Despre experiență*. Am să încerc și eu deci să găsesc adevărul despre Montaigne în acest eseu, dacă e posibil.

CEL MAI BUN ESEU al lui Emerson este intitulat, în mod firesc, *Experience* (*Experiență*) și există aici un moment anume (pe care eu îl prefer în mod special) care demonstrează elocvent tot ce a învățat el de la maestrul său, Montaigne: „Nu putem să nu vorbim de necesitatea noastră constituțională de a vedea lucrurile din perspectivă personală ori prea impregnate de propriile noastre stări psihice. Și totuși, Dumnezeu s-a născut din aceste stânci întunecate. Necesitatea este în morală virtutea capitală a încrederii în sine. Trebuie să ne păstrăm această sărăcie, oricât de scandalosă, să ne întoarcem înspre noi înșine, după tentația acțiunii, și să ne recăpătăm propria axă.”

„Sărăcia” este aici o necesitate a imaginației, cum se va întâmpla și în poezia lui Wallace Stevens. Ce însemna „sărăcia” lui Montaigne, necesitatea lui imaginativă pentru cititorii *Eseurilor*? Necesitatea și charisma sunt unul și același lucru și dau seama de așteptările pe care și le face în privința noastră. El se teme de melancolie, a lui sau a noastră, și oferă drept antidot înțelepciunea. Melancolia lui este ea însăși canonică și la fel a devenit și înțelepciunea. În privința acestei melancolii canonice, îmi place cel mai mult studiul lui Maggie Kilgour *From Communion to Cannibalism* (*De la cuminecătură la canibalism*):

„Asociată cu teoriile influenței astrelor, cu intervenția puterilor externe în corp, melancolia se leagă de teoriile influenței poetice și a fost identificată încă de la început cu personalitatea artistică, întotdeauna considerată funciar ambivalentă. Melancolia a fost considerată stare psihică, dar și boală și, prin combinarea teoriilor inițial opuse ale lui Galenus și ale lui Aristotel, atât blestem, cât și binecuvântare. Era atât semnul geniului, cât și al unui *daimon* vicios, în sensul vechi al spiritelor tutelare bune sau rele, dar și în cel nou al calităților înnăscute.”

Melancolia sau ambivalența artistică este legată de spaima estetică de a nu fi efectul propriei creații, ca în cazul unui mare poet și inger căzut, Satan al lui Milton – Lucifer înainte de a cădea. La Montaigne, melancolia devine centrală destul de devreme, în Cartea I, eseurile 2 și 3, *Despre tristețe* și *Sentimentele noastre ne depășesc*, dar nu aflăm prea multe din aceste încercări. Melancolia autentică și matură la Montaigne transcende ambivalențele auctoriale și se întoarce spre marile umbre ale durerii și ale morții. Cea mai mare prietenie și aproape singura din viața lui Montaigne a fost aceea cu Étienne

de la Boétie, cu doi ani mai în vârstă decât el. După șase ani de prietenie strânsă, La Boétie a murit subit la vârsta de 32 de ani. Poate pentru că nu mai dorea să sufere vreodată o astfel de pierdere, Montaigne n-a mai avut nici un prieten apropiat de atunci. Viziunea creștină sau paulină asupra morții, ca anormalitate adusă de căderea din Paradis, nu este și a lui Montaigne. Cum observă Hugo Friedrich, Montaigne nu se obosește să polemizeze cu doctrina creștină, ci pur și simplu o ignoră, ca irelevantă pentru opera lui. În ciuda devotamentului său față de Socrate, Montaigne nu împărtășește ideea socratică a nemuririi sufletului, că să nu mai vorbim de doctrina creștină a prelungirii vieții după moarte. Nimic n-ar putea fi mai puțin creștin (sau mai amuzant) decât sfatul lui Montaigne legat de pregătirea pentru moarte din *Despre fizionomie*, Cartea 3, eseul 12:

„Dacă nu știi cum să mori, nu te îngrijora! Natura te va învăța ce să faci la momentul oportun, pe deplin și adecvat. Va lucra ea în locul tău pentru tine, nu-ți bate capul cu asta!”

„Ne tulburăm viața cu griji despre moarte și moartea cu grijiile vieții. Una ne chinuie, cealaltă ne înspăimântă. Noi nu ne pregătim împotriva morții; aceasta e doar o clipă. Un sfert de oră de suferință, fără consecințe și fără probleme nu are nevoie de precepte speciale. În realitate, ne pregătim împotriva pregătirilor de moarte.”

A spune adevărul, pentru Montaigne, înseamnă, în ultimă instanță, a vorbi *despre experiență*, ultimul eseu și cel care urmează acestei respingeri a ideii creștine despre moarte. Scepticismul natural cedează în fața cunoașterii naturale, doar pentru a se întoarce la limitele cunoașterii și la Socrate: „Din experiența mea pot afirma ignoranța umană, care este cel mai sigur lucru în toată școala lumii. Cei care nu vor descoperi propria lor ignoranță în exemplul deșertăciunii mele sau a lor, să o recunoască prin Socrate, marele înțelept.”

Ceea ce transcende ignoranța este ceea ce Freud avea să numească înțelegerea faptului că eul este un eu corporal, adevăr pe care Montaigne îl exprimă cu mult mai multă artă:

„În cel mai bun caz, toată această amestecătură mângălită de mine aici este doar înregistrarea încercărilor vieții mele, care, pentru o minte

sănătoasă, e destul de exemplară dacă îi privești învățătura pe dos. Pentru sănătatea trupului însă, nimeni n-ar putea oferi mai multă experiență folositoare decât mine, care îl prezint pur, deloc denaturat sau modificat prin artă sau teorie. Experiența este într-adevăr la ea acasă în medicină, unde rațiunea îi cedează ei toată autoritatea.“

Rațiunea se referă probabil la „ființă“ și, așa cum accentuează Montaigne, el nu înfățișează ființa, ci doar trecerea, iar sănătatea noastră corporală este doar o poveste a trecerii. Experiența înseamnă trecere și aceasta va deveni filosofia întregii literaturi de după Montaigne, de la Shakespeare și Molière la Proust și Beckett. Montaigne a încercat să își reprezinte propria ființă doar pentru a revela adevărul că sinele este trecere sau tranziție, o simplă traversare. Dacă sinele este mișcare, atunci cronicarul acestui sine nu-și poate aminti întotdeauna „ce a vrut să spună“. Înțelepciunea este cunoaștere pentru că, iluzorie în sine însăși, cunoașterea rămâne la nivelul lui „ce a vrut să spună“. A fi înțelept înseamnă să vorbești despre trecere și, deși Montaigne are întotdeauna un sine, acest sine se transformă continuu într-un alt sine, așa cum fiecare ton se schimbă cu un alt ton:

„Trebuie să învățăm să suportăm ceea ce nu putem evita. Viața noastră, ca și armonia lumii, e compusă din lucruri opuse, din tonuri diferite, blânde și aspre, ascuțite și joase, mai stinse sau mai puternice. Dacă unui muzician i-ar plăcea o singură tonalitate, ce ar mai avea de spus? El trebuie să știe cum să folosească și să îmbine toate tonurile. La fel trebuie să facem noi cu binele și răul, care sunt consubstanțiale, cu viața noastră. Existența noastră este imposibilă fără acest amestec și nici un element nu este mai puțin necesar decât altul. A încerca să lupți împotriva acestei necesități naturale ar însemna să repeți nebunia lui Ctesiphon, care s-a luat la întrecere cu propriul lui măgar, să vadă care lovește mai tare.“

Nu pot spune că acest sfat e ușor de urmat, deși știu că este un sfat înțelept. Totuși, nu mă afectează faptul că, încercând să mă împotrivesc necesității naturale, sunt angajat într-o luptă cu un catâr și că voi pierde. La Montaigne, acesta este preludiul unei discuții foarte oneste despre suferințele cumplite pe care i le pricinuiau pietrele la rinichi și despre alinarea ironică adusă de

propria lui rațiune: „Dar tu nu vei muri de boală, vei muri sănătos. Moartea ta poate ucide foarte bine și fără ajutorul bolii, iar bolile au amânat moartea în cazul acelora care au trăit mai mult, tocmai pentru că se așteptau să moară dintr-o clipă în alta.”

Nu e sigur aici cât de departe merge ironia, dar, pe măsură ce ne apropiem de ultimele pagini ale eseului, aceasta se accentuează:

„Eu, care mă laud că mă bucur atât de intens de plăcerile vieții, când le privesc de aproape, nu mai găsesc în ele nimic altceva decât vânt. Și ce dacă? Noi toți suntem vânt. Și vântul însuși, mai înțelept decât noi, vrea să facă zgomot și să se miște, e mulțumit de ceea ce face, fără să-și dorească consistență și soliditate, calități ce nu-i aparțin.”

Montaigne afirmă aici atât limitarea, cât și libertatea sa: pentru plăcerile vieții, pentru sine, pentru *Eseurile* sale. Putem fi la fel de înțelepți ca vântul doar dacă nu insistăm asupra unor calități pe care nu le avem. Oricât de ironic, acest eseu rămâne o apărare a sinelui, a plăcerilor naturale și a scrierilor lui Montaigne, acceptând faptul că toate sunt fenomene trecătoare. Eseul continuă să insiste că e de ajuns să trăiești cum trebuie această trecere:

„Suntem teribil de proști. Spunem mereu: «Și-a petrecut viața fără să facă nimic», «Azi n-am făcut nimic». Asta ce înseamnă, că nu ai trăit? Este ocupația noastră cea mai importantă... A ne forma caracterul este datoria noastră, nu a scrie cărți. Avem de câștigat ordine și liniște în comportamentul nostru, nu războaie și teritorii. Marea și glorioasa noastră operă este o viață trăită așa cum trebuie.”

Aceste cuvinte au avut o însemnătate specială pentru Montaigne și pentru primii săi cititori, pentru că apăreau în contextul unui război brutal, între trei părți: între Liga Catolică, condusă de familia De Guise, protestanții conduși de Henric de Navarra și regaliștii, conduși de Henric III, ultimul rege din dinastia Valois. Ordinea și liniștea erau deci greu de atins, iar pasajul citat păstrează viu caracterul stringent problemei. Pe măsură ce *Despre experiență* își atinge punctul culminant, înțelepciunea concurează cu ironia pentru supremația retorică. Socrate este invocat încă o dată, aducându-i-se un adevărat tribut, introdus de o observație plină de farmec: „Nu există nimic mai remarcabil

la Socrate decât faptul că la bătrânețe mai are timp să ia lecții de dans, să nvețe să cânte la diferite instrumente muzicale și să considere că nu a pierdut timpul". Spre sfârșitul vieții sale, Montaigne îl continuă pe Socrate, având drept motto următoarea frază: „Cu cât e mai scurtă viața, cu atât trebuie să o trăiesc mai din plin și mai intens". Până acum am încercat să arătăm exaltarea vieții obișnuite de către Montaigne, lucru care l-a deranjat într-atât pe Pascal, încât a revizuit-o plagiind, dar, în contextul ei mai larg, suntem copleșiți și uităm de Pascal:

„Ei vor să fugă de ei înșiși și de condiția umană. Asta este nebunie: în loc să se transforme în îngeri, se transformă în animale; în loc să se ridice, se coboară. Aceste stări transcendente mă înspăimântă, ca niște înălțimi inaccesibile, și nimic nu mi se pare mai greu de înțeles în viața lui Socrate decât extazul și faptul că era posedat de către *daimon*. Nimic nu este atât de uman la Platon cum sunt calitățile pentru care el e considerat divin. Dimpotrivă, printre științele noastre, acelea care s-au ridicat cel mai sus mi se par mie cele mai terestre. Și nimic nu mi se pare mai umil și mai muritor în viața lui Alexandru cel Mare ca visurile sale de nemurire. Philotas i-a răspuns cu o ironie mușcătoare când l-a felicitat într-o scrisoare pentru a fi fost inclus în rândul zeilor de către oracolul lui Jupiter Ammon: «În ce te privește, sunt foarte bucurosi de asta, dar am motivele mele să îi plâng pe oamenii care vor trebui să trăiască împreună cu și să asculte de un om care depășește și e neinteresat de adevăratele proporții umane».”

Acest pasaj pare să atingă limitele artei eseistului; are o forță sublimă în respingerea celor mai buni, Socrate și Alexandru, în ceea ce au ei mai rău. Melancolia și ambivalențele scriitorului au fost depășite; nu există sentimentul ecartului temporal când Montaigne se confruntă cu anticii, pe care-i prețuiește; dar îi și judecă prin testul înțelepciunii umane. Așa cum spune Frame, Montaigne și-a umanizat umanismul, iar înțelepciunea depinde de singura formă de cunoaștere pe care noi putem fi în stare să o obținem: cum să trăim. A exprima lucrurile astfel înseamnă însă a-l pierde pe Montaigne. Trebuie să ne întoarcem mereu la scrierile sale pentru a înnoi înțelepciunea canonică, imposibil de găsit altundeva. Eseul *Despre experiență*, oricât de

plin de înțelepciune, contează mai mult pentru că afirmațiile sale se bazează pe o muzică a cunoașterii, inexistentă în altă parte:

„Este perfecțiunea absolută, aproape divină să știi să te bucuri cu adevărat de propria-ți ființă. Căutăm alte condiții pentru că nu știm să le folosim pe ale noastre și ieșim din noi înșine pentru că nu știm cum este înăuntru. Și totuși, nu are nici un rost să ne urcăm pe catalige, pentru că și așa tot trebuie să ne folosim propriile picioare. Chiar pe cel mai înalt tron din lume, tot pe propriul șezut ne sprijinim.“

Pascal trebuie să fi fost adus în pragul unei cumplite agonii prin această viziune comică, ce nu lasă loc nici unei dorințe transcendente, nici unui pariu al credinței și nici tragediei unui Dumnezeu care se ascunde. Grăbindu-ne spre o nouă epocă teocratică, ar trebui să ne folosim de cele patru propoziții ale lui Montaigne ca de un talisman împotriva spaimelor apocaliptice. Montaigne ne ajută să centrăm canonul occidental, pentru că cititorul poate localiza sinele, oricât de mult s-ar fi fragmentat de-a lungul timpului, luându-l pe Montaigne drept călăuză. Până la apariția lui Freud, nici un alt moralist laic nu ne-a dat atât de mult și mi se pare cel mai mare compliment pentru Freud dacă l-am considera un Montaigne al epocii noastre haotice.

POETUL ȘI ROMANCIERUL victorian George Meredith, care a scris o comedie în stilul lui Molière în cel mai bun roman al său, *Egoistul*, a scris și un *Eseu asupra comediei*, ce ni-l înfățișează pe Molière împărțit indecidabil între publicul înalt și cel din clasa de mijloc, jucat și la curte, și în oraș, dar aparținând, în secret, orașului. Aceasta este probabil o idealizare, căci Molière, fiul unui tapițer, mai mult chiar decât Shakespeare, fiul unui negustor de mănuși, pare să fie creatorul de comedii al epocii aristocratice. Montaigne, în faza lui finală, și-a asociat perspectiva asupra vieții cu aceea a omului de rând, dar Molière, ca și Shakespeare, rareori ne lasă să-i ghicim cele mai intime simpatii. Ca Montaigne, el este un naturalist și poate chiar un sceptic și, desigur, e la fel de laic precum Shakespeare.

Atitudinea pragmatică a lui Aristofan este împărțită de Molière, deși acesta încearcă să și-o reprime, nefiind potrivită la curtea lui Ludovic XIV.

Dumnezeu era pentru Molière, pragmatic vorbind, gloriosul său monarh, fără a cărui simpatie și al cărui sprijin Molière n-ar fi rezistat dușmanilor săi, bigoții din Paris. Regele Soare a fost unul dintre stâlpii de rezistență ai carierei lui Molière; celălalt a fost devoțiunea aproape religioasă pentru teatru, unde munca lui de dramaturg, actor și director a durat o viață. Molière a murit în chip legendar, după a patra reprezentație a *Bolnavului închipuit* (1673), farsă pe care o scrisese și o pusese în scenă și în care juca rolul principal, deși era foarte bolnav. Avea 50 de ani, din care 30 îi petrecuse în teatru.

Schimbarea canonului este ușor de realizat în lumea noastră academică, muribundă, dar mult mai dificilă în sfera pragmatică a scenei, unde Molière este la fel de amenințat ca Shakespeare, odată ce publicul de teatru, spre deosebire de cel academic, poate oricând să își exprime nemulțumirea în modul cel mai direct. Molière are deci mai multe șanse să reziste în America decât Montaigne, chiar dacă el îl urmează pe Montaigne în a demonstra aspectul relativ al adevărului, lucru neprivit cu ochi buni de idealști și de ideologi, care au acaparat Academia în numele dreptății sociale. Noii puritani, ca și cei vechi, nu sunt de acord nici cu Montaigne, nici cu Molière, dar, în cazul celui din urmă, acest lucru contează destul de puțin. Poate că el va păstra viu scepticismul lui Montaigne, chiar dacă noi ne îndreptăm spre o nouă epocă teocratică, în care puțini vor mai considera adevărul relativ, și Montaigne însuși va dispărea, alături de Freud.

În comediile lui Molière și în eseurile lui Montaigne, adevărul este întotdeauna iluzoriu, întotdeauna relativ și disputat de indivizi, tabere sau școli aflate pe poziții opuse. În măsura în care putem ajunge la conștiința lui Molière, lăsând la o parte evidenta lui nefericire familială, o credință sigură în teatru i-a oferit probabil o anumită detașare sau seninătate, pe care ne place să i-o atribuim și lui Shakespeare. Cu cei doi mari dramaturgi nu putem fi însă niciodată siguri și poate că e mai bine așa. Atotcuprinzătoarea viziune comică, atunci când nu pierde nimic din vedere (ca la Molière), deranjează desigur, și chiar sperie. Nu pot citi Molière și nu pot merge la un spectacol cu *Tartuffe* sau cu *Mizantropul* fără să reflectez la defectele mele sau la ale dușmanilor mei. Personajele lui Molière sunt obsesive, dar, spre deosebire de cele grotești ale lui Ben Jonson, nu sunt prezentate ca niște caricaturi. Aici se poate observa geniul unic al lui Molière, care a creat ceea ce eu numesc „farsa normativă” – oximoron folosit tocmai pentru a sublinia ideea.

Jacques Guicharnaud remarcă memorabil că piesele lui Molière arată că „viața fiecăruia este un basm, o farsă, o rușine” și că spectatorul „e adus într-o stare de rea-credință, pentru a evita să se îndoiască de el însuși”. Cu același elan, el continuă susținând că cele mai bune piese ale lui Molière dovedesc că sufletul este esențial vicios, având iluzia libertății”. Această apreciere poate părea cam severă, având în vedere că Molière păstrează destul de mult din ideile lui Montaigne pentru a ne da sentimentul că există și altceva în suflet în afară de viciu și de libertatea iluzorie. Oricare ar fi însă această calitate a sufletului, marea diferență față de Montaigne este că sentimentul „tregerii”, predominant în *Eseuri*, e înlocuit la Molière de forța repetiției. Montaigne se schimbă, dar personajele lui Molière nu o pot face. Ele trebuie să continue să fie ce au fost și înainte. Montaigne își ascultă propria conștiință, ca și Hamlet sau Iago. Exact acest lucru nu-l pot face însă protagoniștii pieselor lui Molière.

Conform părerii general răspândite, capodoperele lui Molière sunt *Mizantropul*, *Tartuffe* și ambivalentul *Don Juan*, o piesă în proză mai mult decât în versuri și greu de interpretat ca piesă comică, mai ales acum. Am văzut *Don Juan* jucat de parcă Molière și-ar fi admirat protagonistul, ceea ce nu se susține, sau că și cum l-ar fi condamnat întru totul, ceea ce din nou nu se susține. *Mizantropul* și *Tartuffe* sunt mai puțin problematice, chiar dacă sunt destul de complexe. Nu vom ști niciodată dacă Shakespeare a avut o relație mai specială cu *Hamlet*, din toate piesele sale, chiar dacă criticii au presupus asta de-a lungul secolelor. Există o legătură între Alceste mizantropul și Molière, care l-a creat, l-a regizat și a jucat și rolul acestui personaj, mai interesant decât toate celelalte create de el, dar această legătură nu este nici decum una de identitate. Unde este adevărul în *Mizantropul*? Cine suntem noi ca să gândim corect și să-l judecăm pe Alceste? Adevărul relativ, esența pieselor lui Molière, este parțial efectul spiritual al lui Montaigne, dar mai ales rezultatul temperamentului atât de original al lui Molière însuși.

MIZANTROPUL ESTE, dincolo de orice, o piesă de o vitalitate șocantă; Molière trebuie să fi fost posedat de o forță daimonică pe când a compus-o. De câte ori o văd sau o recitesc, sunt uimit de ritmul și de energia ei – e un fel de

scherzo violent, de la început până la sfârșit. Traducerea lui Richard Wilbur reliefează această calitate încă din prima scenă*:

Philinte: *Ce ai? Ce ți se-ntâmplă?*

Alceste: *Ah, rogu-te, mă lasă!*

Philinte: *Ba stăruie. Înc-o dată: ce lucru te apasă?*

Alceste: *Îți spun: mă lasă-n pace și du-te unde-i vrea!*

Philinte: *Vorbește cu măsură și nu te supăra!*

Alceste: *Ba eu vreau să mă supăr, n-am chef de vorbe goale!***

Respingându-și vehement prietenul doar pentru că-și salutase cordial o cunoștință, Alceste instituie acel exces comic ce-l va marca de-a lungul piesei. Forța răspunsului său în fiecare moment al piesei ar putea fi numită fie „eroică”, fie „nebunească”. Ea nu are însă nimic donquijotesc. Precum Tartuffe și Don Juan, Alceste este un personaj prea puternic pentru contextul în care se află – un simplu salon. Tartuffe este un ipocrit religios sublim, ca și vânzătorul de indulgențe al lui Chaucer, dar energia lui e atât de mare, încât unii critici l-au comparat cu acei vitaliști de o faimoasă proastă reputație, târgoveața din Bath și Falstaff. Energia lui Don Juan este, în mod straniu, asemănătoare cu cea a lui Iago și este încă o anunțare a nihilismului modern.

Există o dialectică ciudată la Molière, care seamănă cu tendința lui Shakespeare de a complica personajele, înstrăinându-le de ceilalți. Alceste, Tartuffe, Don Juan seamănă cu Hamlet, Iago și Edmund, iar prețul ambivalenței lor energetice este izolarea lor de toți ceilalți. Philinte este Horațio pentru Alceste, în timp ce Tartuffe și Iago își au doar propriile victime. Don Juan îl are pe Sganarelle, mult încercatul său valet, în timp ce Edmund are doar dubla întâlnire cu Goneril și Regan, care îi jură „credință până la moarte”. Mi se pare puțin deconcertant faptul că cei doi mari dramaturgi consideră amândoi că devenim mai exuberanți, chiar dacă într-un mod negativ, atunci când ne izolăm de ceilalți, și nu când suntem împreună cu ei. Această asemănare între Shakespeare și Molière nu este însă accidentală.

* E vorba de traducerea lui Molière în engleză. Ediția Richard Wilbur este cea din care citează Bloom în original.

** Molière, *Mizantropul*, în *Opere*, vol. III, trad. rom. Nina Cassian, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 13.

Care este adevărul despre Alceste? Este adevărul atât de relativ încât să ne creeze o viziune ambivalentă despre el? Richard Wilbur, care a reușit miracolul de a-l face pe Alceste să vorbească în engleză, are o concluzie destul de echilibrată, dar prea severă, după părerea mea:

„Dacă Alceste nu suportă simplitatea, ceea ce este adevărat, el este din nefericire compromis și exploatat de egoismul lui nesfârșit, dar inconștient [...] Ca mulți alți oameni lipsiți de umor și plini de indignare, e aspru cu toată lumea, dar nu și cu sine, și nu înțelege că își trădează propriul ideal [...] O victimă, ca și toți ceilalți din jurul lui, a pretențiilor morale ale vremii, el nu poate fi cu adevărat omul de onoare simplu, mărinimos, pasionat, hotărât, adevărat. Valoarea lui stă în puterea de a fi conștient de acest ideal și de capacitatea lui de a-l întrupa. Vina comică stă în confuzia donquijotescă dintre el însuși și ideal, în dorința de a schimba lumea de dragul scopurilor sale autoînșelătoare și histrionice. Paradoxal deci adeptul sentimentelor adevărate și al onestității este personajul cel mai artificial, cel mai greu de înțeles și cel mai amenințat de lipsa de substanță și de solitudinea în care se mișcă toate personajele din lumea ipocrită și gâlcevitoare a acestei piese. Alceste trebuie să joace continuu ca să poată crede în propria existență.“

Este o interpretare inteligentă și specifică a piesei, dar nu îi oferă lui Alceste prea mult și nici nu poate fi întregul adevăr, pentru că publicul lui Molière și cititorii lui Wilbur vor continua să prefere personajul acesta perpetuu revoltat oricărui alt personaj din piesă. Încercați să-l substituiți pe Alceste cu Hamlet în prima propoziție pe care am citat-o din fragmentul lui Wilbur și continuați să citiți întregul pasaj ca și cum ar fi vorba de Hamlet. Unele lucruri nu se vor potrivi: Hamlet este amuzant, foarte dur cu el însuși și nu are o atitudine donquijotescă. Dincolo de asta însă, ceea ce scrie Wilbur despre Alceste s-ar putea verifica și în cazul lui Hamlet. Nu putem ști dacă Molière a intenționat ca Alceste să fie o critică la adresa lui însuși, cum nu știm nici dacă Shakespeare și-a reprezentat propriile calități în Hamlet. Alceste însă mi se pare singurul personaj din piesele lui Molière care are inteligența morală (deși nu și umorul) ce l-ar putea ajuta să scrie o piesă de Molière. La fel, s-a constatat de mult că Hamlet, autorul cunoscutului moment de „teatru în teatru“, ar fi putut scrie întreaga piesă *Hamlet*.

John Hollander remarca acele caracteristici ale unei piese care are drept protagonist un personaj satiric. Chiar ipocritul Tartuffe și libertinul Don Juan sunt satirici într-un anume fel, iar Alceste este cel mai acid dintre toți. Datorită talentului lui Molière, comedia circumscrie însă satira, iar Alceste devine astfel un critic al societății, fiind, la rândul lui, criticat de *Mizantropul*. Intuiția lui Hollander este aceea că piesa trebuie să se apere împotriva propriului protagonist și a satirei lui. Pentru a face ca *Romeo și Julieta* să rămână o tragedie, Shakespeare trebuie să-l ucidă pe Mercutio, înainte ca acesta să ne capteze prea mult atenția. L-aș îndemna pe cititor să privească *Mizantropul*, în contrast cu părerile lui Wilbur, care constituie punctul de vedere unanim acceptat în ceea ce-l privește pe Alceste, ca pe o piesă apărându-se împotriva propriului personaj, la fel cum *Hamlet* este, parțial, o apărare împotriva intelectului feroce al lui Hamlet personajul. Alceste are toate defectele pe care le indică Wilbur și chiar mai multe, dar are și demnitatea estetică a unui autentic creator de satire sociale și a unui psiholog moralist deosebit de distins.

În ciuda eșecurilor sale comice, Alceste ne trezește totuși simpatia și admirația, pentru că Molière, la fel ca Shakespeare, a înțeles ceea ce eu numesc estetica reprezentării personajului atunci când acesta este scandalizat, furios, în fața unor provocări intolerabile. Spectatorul de teatru sau cititorul nu pot să nu se identifice cu o astfel de reprezentare, pentru că, în cele din urmă, suntem poate scandalizați de necesitatea morții. Alceste este scandalos atunci când este scandalizat și astfel devine un triumf al comicului. Jocul lui continuu, ca și al lui Hamlet, este însă mai mult decât o încercare disperată „de a crede în propria existență”, cum spune Wilbur. Intensitatea histrionică a lui Alceste este o satiră a existenței umane compromise și, din nou ca la Hamlet, mintea lui Alceste este mai mult neobosită decât neliniștită. Ambele personaje gândesc prea bine, nu prea mult, și nici unul nu poate supraviețui în mediul la care a fost condamnat. Hamlet dă ocol morții în mod pasiv, iar Alceste se pierde în singurătate absolută. În faptul că resping femeile iubite le putem găsi încă o afinitate. Cocheta Celimena nu este dulcea Ofelia, dar amândouă sunt respinse, pentru că satira lui Alceste sau a lui Hamlet stabilește standarde mult prea înalte pentru ființele iubite, dar și pentru lume, insistând asupra unor criterii pe care ei înșiși nu le pot îndeplini. Acesta este un element de bază în comedia lui Molière și în tragedia lui Shakespeare, care duce la transformarea creatorului de satiră în erou.

W.G. Moore, care, alături de Jacques Guicharnaud, îmi pare a fi unul dintre cei mai importanți critici ai operei lui Molière, atrage atenția asupra greșelii de a focaliza analiza pe Alceste, ca personaj, în loc de a privilegia structura piesei, ceea ce ar sugera din nou că personajul ce satirizează totul este subsumat comediei:

„... nu este doar Alceste se află în centrul piesei, ci o adevărată dezbatere asupra principiilor într-o lume dură. A interpreta această mare piesă ca pe un studiu de personaj înseamnă a o limita. Întreaga problemă a naturii sincerității, implicând vanitate, modă, ură, convenție, este una dintre întrebările complexe care condiționează ordinea și structura piesei.”

Totuși, Moore nu poate să nu observe cât de complex este personajul Alceste, bufonul piesei, dar și un Hamlet al ei, personalitate pe care nu putem să o înțelegem niciodată în întregime:

„Alceste e ridicol, în sensul bun, nu pentru că refuză societatea plină de prefăcătorie a timpului său. El este antisocial, pentru că recomandă, bazându-se pe principii, cursuri ale acțiunii prin care vrea să câștige [...] Alceste e un simbol a ceva mult mai interesant și mai complicat.

Pentru a revela ordinea și profunzimea caracterizării lui Molière, ar merita să încercăm să vedem în ce constă acest relativism. Unii ar putea să o considere confuzie între general și particular. Este o tendință general umană de a ne acoperi și susține acțiunile apelând la un standard exterior nouă. Pe de altă parte, adeseori nu reușim să vedem cât de mult se datorează aderența noastră la astfel de standarde generale interesului pentru propria persoană și vanității [...] Ceea ce dorea Alceste inconștient era recunoașterea, distincția, să fie bine privit [...] Pe parcursul dramatizării temei îndrăgostitului mizantrop, intensitatea forței creatoare a lui Molière îl face să schițeze un personaj mult dincolo de intențiile inițiale, comparabil doar cu Hamlet în complexitatea sugestiilor sale personale, sociale, etice, politice, chiar teologice.”

Nu ni se întâmplă oare tuturor să confundăm generalul cu particularul? Și Molière, actorul-dramaturg, nu dorea el să fie recunoscut, bine privit și să

se distingă de ceilalți? Chiar și Moore cade în greșeala moralizării lui Alceste. Molière însuși nu o face. Ramon Fernandez ne spune că „Alceste este un Molière care și-a pierdut simțul umorului“. După părerea lui, Alceste suferă de tot felul de excese: e prea virtuos, prea rațional, prea puternic, prea agresiv în numele adevărului, chiar prea spiritual uneori. Alceste este astfel în antiteză cu creatorul său. Molière, ca om de teatru, nu avea un statut privilegiat și n-a avut nici măcar o înmormântare decentă. La curtea lui Ludovic XIV, protectorul și patronul său, Molière trebuia să-și disimuleze, să-și ascundă adevăratele opinii, sugerând întotdeauna mai mult decât spunea în mod concret.

Chiar pe când juca rolul lui Alceste, Molière, regizor profesionist, trebuie să fi observat ciudățenia situației, creată de faptul că cele trei roluri feminine din piesă erau jucate de soția pe care o părăsise, de amanta lui și de actrița care continua să-l refuze. Relația dintre Alceste și Molière este uimitoare și ar fi trebuit să ne pună în gardă în privința oricărui critic moralizator. Sunt surprins că Alceste nu este iubit de critica literară, pentru că el exprimă caustic problemele multor critici, zilnic înecați de un potop de versuri proaste:

*De, domnule, problema e foarte delicată.
 Desigur, înzestrarea se cere lăudată.
 Doar sugeram deunăzi cuiva ce nu vi-l spui,
 Văzând că face versuri, mă rog, în felul lui,
 { Că omul trebuiește stăpân pe el să fie;
 Când simte mâncărimea și-ndemnul de a scrie;
 Că trebuie pus hățul pornirii fără leac
 De-a da drept poezie un oarecare fleac.
 Că, dornic fiind, poate, de un succes vremelnic,
 Devine-un personagiu, desigur, îndoielnic.**

Alceste nu poate fi condamnat, după părerea mea, decât pentru eșecul dragostei sale față de încântătoarea și enigmatică Celimena, dar personalitățile satirice evită în mod constant căsătoria. Chiar și aici, mă simt tentat să-l apăr pe Alceste împotriva criticilor moralști, care-l asociază cu Don Juan pentru că amândoi se consideră judecători absoluți în orice domeniu, chiar

* Molière, *op. cit.*, p. 28.

și în dragoste. Uneori am impresia că Molière este judecat împreună cu Racine de către critica modernă, ceea ce este la fel de ciudat ca atunci când l-am relaționa pe Montaigne cu Pascal. Astfel, Martin Turnell, în *Momentul clasic*, îl asimilează pe Molière epocii sale, care este epoca lui Racine, și în curând *Mizantropul* devine o piesă al cărei personaj se află într-o stare continuă de isterie. Turnell atinge limita reducionismului criticii moralizatoare când consideră că „pretindem uneori din lene că ordinea e restabilă și că un nebun poate să se însănătoșească”. „Dar care e normalitatea?” Alceste ar izbucni în râs și spectatorul sau cititorul ar trebui să fie de acord cu el. Măreția *Mizantropului* ar dispărea numai dacă întreaga societate ar fi rațională și doar Alceste ar fi nebun. Aici mă declar de partea lui Montaigne și împotriva criticilor, dacă este să-l salvăm pe Alceste.

NE-AM OBIȘNUIT să descoperim în anumite aspecte ale lui Hamlet un scepticism de felul celui al lui Montaigne, dar criticii nu accentuează și un alt chip al lui Hamlet: bufonul. A vedea *Hamlet* jucat de un actor care nu poate atinge înălțimile sublimului este o experiență îngrozitoare; de aceea, ne așteptăm în general ca rolul să fie jucat de un actor puternic și pătrunzător. A vedea un actor nepotrivit interpretându-l pe Alceste ca nebun care se păcălește singur este, desigur, tot o experiență neplăcută. Pretențiile morale ale criticilor au făcut de asemenea mult rău piesei, cel puțin în lumea anglo-saxonă. Alceste are nevoie de un actor bun, cum trebuie să fi fost Molière când a jucat rolul pentru prima dată. Tradiția indică un Alceste în interpretarea și regia lui Molière mult mai complex decât un simplu bufon care se autodistruge. Piesa are nevoie de un regizor și de un actor care pot înțelege satira morală a unui personaj plin de forță și demnitate, care cade totuși victimă nu unei societăți răzbunătoare, ci însuși spiritului comediei.

Albert Bermel, în *Molière's Theatrical Bounty (Generozitatea teatrală a lui Molière)*, îl judecă foarte aspru pe Alceste, dar nu prin prisma obișnuitului moralism, ci pentru că Alceste este un singuratic, nu un iacobin sau un reformator, și pentru că nu are curajul să o accepte pe Celimena când aceasta îi propune, în cele din urmă, căsătoria. Judecând astfel lucrurile, l-am putea respinge și pe Hamlet. Alceste nu este la fel de inteligent ca Hamlet, dar

nici un alt personaj literar nu este, iar Alceste, așa cum ne asigură Bermel, „are un extraordinar curaj intelectual și moral“, dar nu are o personalitate demnă de admirație. Nimeni nu l-a iubit vreodată pe Alceste, cu excepția lui Jean-Jacques Rousseau, care a descoperit în predecentul Celimenei un personaj la fel de virtuos ca el însuși. Pe cât se pare, Celimena și Alceste nu sunt îndrăgostiți unul de celălalt, ceea ce se potrivește spiritului comic al piesei. Ca și Rousseau, Alceste se iubește doar pe sine, ceea ce l-a făcut și mai interesant în ochii lui Rousseau.

Molière, pe cât de profund, pe atât de diabolic, nu a vrut să-l creeze pe Alceste în antiteză cu sine, dar cred că s-ar amuza văzând dezaprobarea morală pe care mizantropul lui aristocratic a generat-o în secolul nostru haotic. Montaigne l-a învățat pe Molière că adevărul este relativ, o lecție minunată pentru un actor și care i-ar fi fost foarte folositoare și lui Alceste, dacă ar fi avut ocazia să o învețe, dar nu a fost cazul. Noi considerăm că Molière avea talent pentru comedie, nu pentru tragedie, dar recunoaștem că marile lui comedii sunt destul de negre, chiar dacă niciodată nu devin tragicomedii, care nu sunt un gen frecventat de francezi. Montaigne și Molière evită amândoi acea viziune tragică pe care Lucien Goldmann le-a atribuit-o lui Pascal și lui Racine în *Dumnezeul ascuns*. Sensibilitatea religioasă este foarte diferită de credința religioasă, mai ales într-o epocă în care credința e încă impusă, și lipsa sensibilității religioase ar putea fi legătura intimă dintre eseistul care a scris *Despre experiență* și dramaturgul care a scris *Mizantropul*, *Tartuffe*, *Don Juan*.

Această legătură a trebuit să rămână ascunsă, pentru mai multă siguranță, și locul ei a fost luat, în mod metaforic, de disprețul comun al celor doi scriitori pentru profesiunea de medic. Satirele lui Molière la adresa doctorilor insinuează cu viclenie analogii între medicină și teologie, insinuare implicită și la Montaigne. Mișcarea dinspre umanism înspre exaltarea vieții obișnuite, pe care Frame a observat-o la Montaigne, a fost complet absorbită de Molière, al cărui public ideal era probabil tocmai omul onest cu care Montaigne înlocuise idealul umaniștilor. Originalitatea lui Montaigne e reperabilă în autoportretul lui, nu tocmai materialul potrivit pentru un scriitor de comedie. Originalitatea lui Molière a fost conferită de trecerea de la farsă la un fel de comedie critică și pentru această trecere era nevoie de un intermediar care să nu fie teatrul. Părerea mea este că Molière a folosit aluziile lui Montaigne,

dar a răsturnat autoportretul acestuia sau l-a întors pe dos. Alceste este cea mai mare antiteză din opera sa, dar mai sunt și altele, care urmează descrierea integrală a unui om, așa cum apare ea la Montaigne, prin reprezentarea deliberat trunchiată a unor mari personalități complexe. Montaigne ne învață să ne stăpânim voința și pe noi înșine, Molière ne arată comedia neagră, în care voința ne stăpânește pe noi, ducând la renunțare de sine și la pasiuni distrugătoare. Alceste, plin de forță și admirabil, e consecința directă a unui stil care nu urmează întru totul concluziile lui Montaigne din *Despre experiență*. Dacă vrei să ieși din tine însuși și din umanitatea ta, nu-ți rămâne decât nebunia; nu devii un înger, ci te cobori în animalitate. În final, încercând să meargă spre o solitudine deșartă (oricât de metaforică), Alceste cochetează cu toate lucrurile de care Montaigne se temea.

7. Satan al lui Milton și Shakespeare

MILTON ARE UN LOC permanent în canon, deși astăzi este respins cu cea mai mare hotărâre de critica literară feministă. Într-o discuție cu John Dryden, el a mărturisit cândva, oarecum pripit, că Spencer a fost „marele său original“, remarcă pe care am interpretat-o ca pe o apărare împotriva lui Shakespeare. Shakespeare a fost atât sursa anxietății poetice a lui Milton, autentice, deși camuflate, cât și, în mod paradoxal, a canonicității lui. Dintre toți scriitorii postshakespearieni, doar Milton, și nu Goethe, Tolstoi sau Ibsen, a folosit cel mai bine reprezentarea shakespeariană a personajului și a schimbărilor lui, chiar atunci când voia cu tot dinadinsul să iasă din conul de umbră al lui Shakespeare. Dintre personajele literare, Satan al lui Milton este cel mai shakespearian moștenitor al marilor eroi ticăloși – Iago, Edmund, Macbeth – și al aspectelor cele mai întunecate ale lui Hamlet antimachiavelic. Milton și Freud (care-l prețuia foarte mult pe Milton) au în comun influența shakespeariană și trecerea ei sub tăcere în egală măsură. Totuși, puterea de a face față forței lui Shakespeare și de a o folosi în propriul interes ar putea fi adevărata legătură dintre ambivalența lui Milton și cea a lui Freud, dintre răzvrătirea lui Satan împotriva lui Dumnezeu și războiul civil din interiorul psihismului.

Eroul negativ a fost inventat în mare măsură de către Christopher Marlowe prin Tamerlan, un păstor scit devenit cuceritor al lumii, și, mai mult, prin Barabas, evreul din Malta, un ironist al răului. Există o filiație directă de la marii nihiști ai lui Marlowe până la primii monștri shakespearieni, Aaron maurul, în tragicul carnagiu *Titus Andronicus*, și cocoșatul Richard III. Toate aceste personaje sunt însă prea puțin rafinate ca să fi impresionat sensibilitatea lui John Milton. Nihilismul intelectual al lui Satan din *Paradisul pierdut* începe cu abisul marii conștiințe hamletiene. Accentele nihiliste ale îngerului căzut

apar însă prima dată la Iago, cel care suferă pentru că nu i s-a recunoscut meritul, pentru că a fost depășit de atotputernicul său general.

Milton și-a afirmat întotdeauna propriul mit: Shakespeare reprezenta „natura”, cu sălbăticia și libertatea ei, în timp ce el, Milton, reprezenta o modalitate mai pură și mai potrivită de a transcende natura pentru a ajunge în rai sau, cel puțin, la reprezentarea pe care el și-o făcea despre paradis. Dar nimeni n-ar putea suporta raiul lui Milton pentru multă vreme. Milton însuși, de unul singur, cu greu l-ar fi putut îndura o clipă. *Paradisul pierdut* este mareț pentru că este, în mod convingător, și tragic, și epic; este tragedia căderii lui Lucifer, transformat în Satan, deși autorul refuză să ni-l prezinte pe Lucifer, purtătorul de lumină și fiul dimineții, stăpânul stelelor, înainte de cădere. Noi îl vedem doar pe Satan, îngerul căzut, deși pe Adam și Eva îi vedem înainte, în timpul și după cădere. Într-un alt sens al „tragicului”, *Paradisul pierdut* este tragedia lui Adam și a Evei, care, la fel ca Satan, au, inevitabil, trăsături shakespeariene, dar nu sunt reprezentări atât de convingătoare ca Satan, care are privilegiul conturării unei interiorități shakespeariene. Acesta ar putea fi o cheie pentru relația problematică dintre Milton și creatorul lui *Othello* sau *Macbeth*, piesele care par să fi influențat cel mai puternic *Paradisul pierdut*. Respingând marea cuprindere shakespeariană, Milton a fost totuși capabil să o folosească în cazul eroului său negativ mai mult decât în cazul celorlalte personaje, evitând-o în mod fatal în portretele lui Dumnezeu și Cristos, care nu au nici o legătură cu Shakespeare și care sunt personaje dramatice mai puțin realizate tocmai din cauza acestui lucru. Tot ce putem spune despre Dumnezeul lui Milton este că e pompos, defensiv și întotdeauna corect, în timp ce Cristos, așa cum am remarcat la un moment dat, e redus la rolul de conducător al unui atac, un gen de Rommel sau Patton ceresc.

Shakespeare a murit când Milton avea doar 7 ani. În 1632, când s-a publicat poemul lui Milton *Despre Shakespeare*, Shakespeare era mort de 16 ani. Avem mereu nevoie de aceste date cronologice când vrem să ne gândim la relația plină de anxietate a lui Milton cu cel mai mare poet de limbă engleză. În curând se vor împlini 40 de ani de când a murit Wallace Stevens (1955) și totuși prezența lui continuă să bântuie poezia americană contemporană. Shakespeare a fost primejdios de apropiat în timp de Milton, al cărui poem, considerat un tribut adus marelui creator, este, de fapt, un gest de apărare, mai ales aici:

Drag fiu al amintirii și-al faimei drept moștenitor,
 Sunt prea slab martor numelui răsunător
 Pe care tu, în admirație și-uimire
 L-ai ridicat etern spre nemurire.

Shakespeare, ca fiul al memoriei și părinte al muzelor, este el însuși o muză care îl inspiră pe Milton, dar nu pentru a avea o viziune transcendentă. „Uimire și mirare“ este o formulă corectă, din când în când, din punct de vedere empiric, pentru efectul produs de Shakespeare asupra fiecărui poet, dar aceste calități par să fie de importanță secundară pentru ambițiile lui Milton. Ca și Dante, Milton a vrut să scrie un poem divin sau, practic, un al treilea Testament. Uimirea și mirarea sunt foarte diferite de adevăr și respect, la fel cum „natura“ shakespeareiană este la mare distanță de „revelația“ din Scripturi sau de cea miltoniană. Macbeth și Satan sunt amândoi victime ale propriei lor imaginații; primul ar putea reprezenta anxietatea, latentă la Shakespeare, care i-a limitat puterea propriei imaginații, iar al doilea reflectă clar neîncrederea lui Milton în fantezie și nemulțumirile generate de ea.

Ca profet protestant și mare poet al protestantismului, Milton ar fi foarte nefericit să aștepte că *Paradisul pierdut* se citește acum ca una dintre cele mai bune povestiri science-fiction. Recitind poemul constant, sunt în primul rând impresionat de mirare și de uimire, de straniețea acestei realizări a lui Milton. *Paradisul pierdut* este unic datorită îmbinării de tragedie shakespeareiană, epopee virgiliană și profeție biblică. Patosului înspăimântător din *Macbeth* i se alătură sentimentul de coșmar din *Eneida* și autoritatea din Biblia ebraică. Această combinație ar fi putut să scufunde orice operă literară la nouă stânci adâncime, dar John Milton, orbit și distras de înfrângerea politică, era imposibil de scufundat. Nu există un mai mare triumf al voinței vizionare în toată literatura occidentală. Putem simți durerea înfrângerii lui Milton în *Samson agonistes* sau în *Paradisul regăsit*, dar nu și în *Paradisul pierdut*. Aici el își învinge orice oponent, cu excepția rivalului ascuns, Shakespeare.

Cititorul *Paradisului pierdut* trebuie să se focalizeze pe Satan, calul de bătaie al majorității criticilor și totuși gloria poemului, doar parțial egalat de către minunata rescriere miltoniană a povestirilor ebraice din *Facerea*, Cartea a șaptea. Satan este desigur învins, dar la fel sunt și Iago și Macbeth în final, după ce și-au dus la bun sfârșit uneltirile, și tot învins este Mefisto, în poemul

lui Goethe, prin ascensiunea lui Faust. Astfel de înfrângeri sunt dialectice și depind de cel care controlează perspectiva cititorului. Iago, zdruncinat de devotamentul Emiliei, care și-ar fi dat viața pentru a salva reputația Desdemonei, mai degrabă moare sub tortură decât să recunoască măcar față de sine însuși adevăratele motive: „De-acum încolo nu mai spun o vorbă”. Ultima dată când apare, Satan este un șarpe șuierând în fundul iadului.

Totuși, nu putem avea deplină încredere în perspectiva lui Milton, care este un comentariu nemilos și autodistructiv. Ea pare să fie propria răzbunare a poetului asupra lui Satan, care a uzurpat prea mult energia creatoare și puterea dorinței poetice. Shakespeare nu se răzbună pe Iago, pe Macbeth sau pe oricare alt personaj din cele 38 de piese.

Această diferență shakespeariană nu este determinată aici doar de genul dramatic. Un miracol de imparțialitate, Shakespeare nu este nici credincios, nici necredincios, nu moralizează și nici nu susține nihilismul. Iago trezește plăcerea estetică și atunci când ne face să ne cutremurăm. Milton ne face să ne simțim vinovați că ne place Satan, insistând cu ostentație asupra credinței și moralității. Mă întreb totuși dacă Milton de mai târziu, din *Samson agonistes*, mai era un credincios; oricum, figura lui Cristos e destul de obscur reprezentată în poezia lui. Într-o viziune asemănătoare cu aceea a bigoților americani, la Milton, Cristos este răstignit și coboară de pe cruce cu o uimitoare repeziciune. Acest Iisus al americanilor, înviat pentru infinit mai multe zile decât cele 40, dar nu și răstignit sau ridicat la ceruri, ar fi fost poate mai potrivit pentru Milton decât cel european.

Magnific și miltonian, Satan este la el acasă în *Paradisul pierdut*, la fel de sigur pe sine în propriul rol și pe propria identitate ca și uneltitorul Iago în *Othello*, până când fiecare dintre ei este zdrobit în final. Ni-l amintim pe Iago cum câștigă treptat controlul asupra tuturor personajelor, până când exultă în fața lui Othello distrus, creația sa malefică, și la fel ni-l amintim pe Satan în măreția sfidării lui și în vicleana înscenare a căderii noastre. Mândria celor doi, rafinare shakespeariană a creației lui Marlowe, este cel mai bine exprimată de discipolul lui Shakespeare, John Webster, în *Diavolul alb* (*The White Devil*), când unul dintre eroii ticăloși, muribund, în scena finală, printre cadavre, strigă jubilând: „Această făptură a nopții e creația mea și e cea mai reușită!” Ca un creator de astfel de făpturi ale nopții, Satan le datorează totul lui Iago, Macbeth, Hamlet și Edmund.

Milton nu a recunoscut în mod conștient această influență, deși e ciudat că nu a făcut-o: Reprezentarea miltoniană a ambivalenței lui Satan față de Dumnezeu, ca și ambivalența primară freudiană, este în întregime shakespeariană, bazându-se pe ambivalența lui Iago față de Othello și pe cea a lui Macbeth față de ambiția sa oedipiană, dar și pe a lui Hamlet față de toți și de toate, mai ales față de sine. Ambivalența, conform definiției freudiene, este esența relației dintre „supraeu”, ceea ce se află deasupra „eului”, și „id”, aflat sub „eu”. Sentimente de ură și iubire, întrepătrunse și la fel de puternice, se plimbă între aceste niveluri ale psihismului, un fel de flux și reflux ce secătuieste și îneacă acel „eu”, nefericitul ego. Iago, Macbeth și Satan sunt într-atât dominați de această ambivalență, încât nici nu pot fi deosebiți de ea.

Nerecunoscând nici o diferență între luptă și existența civilă, Iago, în primul plan al piesei *Othello*, chiar dacă nerecunoscut, se identifică el însuși cu Othello, generalul său și zeul războiului în același timp, la fel cum Lucifer se identifică și el cu Dumnezeu la Milton. Satan suferă de acel „sentiment al meritului nerecunoscut”, cum îl numește el, când este înlocuit de Cristos, la fel cum Iago suferă când e înlocuit de Cassio, un străin ales de Othello ca aghiotant, preferat în defavoarea lui Iago, sublocotenentul și cel care îi ducea steagul în luptă, care i-a purtat culorile și i-a adus onoare în bătălii. Experimentatul Othello, a cărui măreție stă tocmai în capacitatea de a distinge hotarele dintre război și pace, înțelege că devotatul său sublocotenent ar putea fi tentat să treacă granița dintre acestea două. Cazul lui Satan, supradeterminat teologic, este mult mai problematic decât al lui Iago. De ce-l proclamă Dumnezeu miltonian pe Cristos ca fiul al său, și nu pe Lucifer, căpetenia îngerilor? Și ce duce la decăderea lui Lucifer în Satan? Dacă Lucifer a fost predestinat astfel încă de la început, cum se face că el nu știe nimic până când Dumnezeu proclamă poziția superioară a lui Cristos?

Nu s-ar putea spune că Dumnezeu lui Milton ne explică în vreun fel aceste lucruri:

*Mă ascultați, voi îngeri, născuți din lumină,
Virtuți, puteri și tronuri, stăpâniri, domnii,
Voi face auzită legea, ce-n etern va dăinui!
Azi singurul meu fiu mi s-a născut
Și sus, pe dealul său preasfânt, l-am miruit*

Pe cel ce voi îl contemplați acum.
 La dreapta mea l-am pus și peste toți va stăpâni
 Și jur că-n fața lui se vor pleca
 Genunchii tuturor în ceruri, numindu-l pe el Domn.
 Sub stăpânirea lui înaltă
 Uniți cu toții fi-vor într-un suflet
 Și veșnic fericiți. Acela ce se-mpotrivește lui
 Și mie mi se-mpotrivește, rupe legământul și pe loc
 Cădea-va de la Dumnezeu și, blestemat,
 În întuneric veșnic va sălăslui,
 Damnat făr' de răscumpărare și făr' de sfârșit.

Aceasta este doctrina creștină tradițională, dar este ea acceptabilă din punct de vedere poetic? Nu pot citi această afirmație aspră și arbitrară fără să-mi amintesc de observația subtilă a lui Sir William Empson că Dumnezeu provoacă aici toate necazurile, ca și în *Cartea lui Iov*, când se laudă față de Satan cu virtutea și supunerea lui Iov. Eroarea imaginativă constă aici doar în aceea că puterea înfricoșătoare a lui Dumnezeu ne împiedică să vedem în amenințările sale doar lăudăroșenie. Neascultarea pare să fi fost o obsesie pentru Dumnezeul evreilor chiar cu mult înainte ca cineva să fi fost realmente neascultător. Istoria veche a lui Iahve, care nu poate fi recuperată în totalitate, sugerează că teama de neascultare e legată de povestea unui singuratic zeu războinic, care s-a afirmat ca figură supremă printre numeroși alți zei minori. Pentru Milton, nu există însă această istorie veche, ce s-ar putea asemăna poveștilor romantice cu care un Othello mai tânăr, asemănător unui zeu al războiului, a cucerit-o mai întâi pe Desdemona.

Ca republican, Milton ar fi respins probabil ideea că vorbele lui Dumnezeu par a fi fundamentate pe o retorică a tiraniei, pentru că Dumnezeul protestanților era singurul monarh legitim pentru poetul *Paradisului pierdut*. Totuși, Milton l-a făcut pe Dumnezeu să vorbească mai mult decât James I sau Charles I, și mai mult decât o fac David, Solomon sau Iahve în scrierile lui „I”. Ceva nu este în regulă cu felul în care Milton îl concepe pe Dumnezeu sau pe Mesia, văzut mai degrabă ca un războinic ce conduce oștile cerești în carul divinității paterne. Retorica autorității este mult mai convingătoare la Othello decât în cazul Dumnezeului lui Milton: „Nu trageți spada lucie,

că roua o poate rugini". Împotriva acesteia se ridică Iago, iar triumful lui e și mai mare, și mai distructiv decât triumful mult prea echivoc al lui Satan.

Nu vreau să sugerez că tragicul Satan este „un mic Iago”, înrudit mai mult cu Iachimo din *Cymbeline*, de exemplu, decât cu Iago sau Macbeth. Neajunsul construcției poetice, în cazul lui Satan (minor, în comparație cu reușita estetică), provine, surprinzător, din refuzul sau din imposibilitatea lui Milton de a dramatiza în mod adecvat argumentul creștin al poemului. El ar fi putut profita de influența dramei spaniole a Secolului de Aur și mai ales a lui Calderón, așa cum au făcut-o Goethe sau Shelley, nepreocupați de problema creștinismului, deși, fără îndoială, ceea ce l-a reținut a fost tocmai catolicismul inerent acestor piese. E greu să nu ne gândim că Dumnezeu și Cristos, cel puțin în *Paradisul pierdut*, au inhibat geniul lui Milton, aspect intuit și de William Blake în *The Marriage of Heaven and Hell* (*Căsătoria raiului cu iadul*).

Ceea ce ne arată excelentul său poem este că Milton a rămas shakespearian fără să vrea. Satan îmbină nihilismul ontologic al lui Iago și viziunile premonitorii ale lui Macbeth, încununându-le cu disprețul lui Hamlet pentru actul vorbirii. Tot ceea ce reușește să exprime e deja mort în Satan, ca și în cazul lui Hamlet. Satan este mânat de un fel de mândrie estetică asemănătoare cu cea a lui Iago atunci când pune la cale o tragedie și de uluirea crescândă a lui Macbeth că orice act de uzurpare sfârșește prin a se dovedi o mișcare greșită. Elementele dramatice ale căderii lui Satan sunt toate invenții shakespeariene, ca și tendința lui Satan de a se schimba abia după ce mai întâi s-a ascultat pe sine și a meditat asupra propriului limbaj. Totuși, Milton evită să înfățișeze schimbarea crucială prin care Lucifer devine Satan. Dacă analizăm textul, vedem că acest moment, cel mai important dintre momentele de metamorfoză, pur și simplu lipsește. Există doar discursul laconic și moralizator al lui Rafael, un arhangel nu tocmai binevoitor:

...dar nu așa de treaz,

Satan, să îl numim așa, căci vechiu-i nume

Nu se mai poate auzi în ceruri,

El, printre primii, de nu chiar cel dintâi arhangel,

lubit și răsfățat, dar totuși plin de ură –

Față de fiul unic al lui Dumnezeu,

*Cinstit și proclamat de Tatăl nostru
Mesia, regele și unsul –, s-a răzvrătit
Și, în mândria lui, s-a crezut nedreptățit.*

Aceasta este o evaziune nonshakespeariană: cititorul ar vrea să vadă povestea dramatizată și pe Lucifer înaintea căderii definitive. Dorind să fie diferit de Shakespeare, Milton trece sub tăcere momentul dramatic al transformării propriului erou ticălos. În cele din urmă, Rafael nu are dreptate. Lucifer e cel care se consideră nedreptățit și e plictisitor să tot auzim că Lucifer se depersonalizează și devine Satan. Shakespeare desfășoară în fața noastră întreaga evoluție a lui Macbeth și a lui Iago, în timp ce Milton presupune doar că cititorul, fiind creștin, va accepta povestea spusă în întregime din perspectiva învingătorului. Astfel de momente ar putea scădea valoarea *Paradisului pierdut*, care se salvează totuși prin întoarcerea celui Satan shakespearian, având ocazia acum să își exprime propriul punct de vedere:

*Că noi am fost apoi creați tu spui?
Și lucrul altor mâini am fost, printr-un transfer
De-ndatoriri al Tatălui spre Fiu?
Ciudat gând ai și nou! Dar cine oare a văzut
Când s-a-ntâmplat creația? Îți amintești tu, deci,
Cum te-a făcut pe tine Creatorul?
De când ne știm, noi suntem ca acum
Și nimeni martor n-a mai fost – creșcuți și-aduși pe lume
De noi înșine, prin propria putere.
Când ciclul s-a-ncheiat și cerul s-a născut, noi am rămas
Eternii fii divini, de nimeni întrecuți.*

Faptul că adevărurile creștinismului nu pot fi ușor infirmate reclamă o perspectivă ce angrenează un real concret, poetic și uman. Se consideră că Satan se lasă în voia ironiei dramatice în acest fragment, dar în aceste întrebări retorice e mai mult decât ironie. Ele împrumută construcția interogațiilor cumplite ale lui Iago, transformându-l pe cititorul *Paradisului pierdut*, pentru o clipă, într-un Othello copleșit de un discurs tendențios, căruia cu greu i se poate rezista. Ceea ce a învățat Satan de la Iago și Macbeth și, mai subtil, de la Hamlet este o energie negativă, convingătoare, pentru că e mai

mult decât o simplă insistență și sugerează existența unei forțe dincolo de principiul plăcerii. Shakespeare, care nu a creat totul, dar, cu siguranță, ne-a imaginat pe noi (așa cum suntem), a creat nihilismul occidental, începând cu Hamlet și continuând cu Iago, Edmund și Macbeth.

Satan, cu toată elocvența lui splendidă, este totuși doar o reluare a descoperirii shakespeareiene a neantului din miezul ființei noastre. Hamlet ne spune că este, în același timp, totul și nimic, iar Iago pătrunde și mai adânc în abis: „Nu sunt ceea ce sunt“, răsturnând intenționat sensul cuvintelor Sfântului Pavel: „prin harul Domnului sunt ceea ce sunt“. „De când ne știm suntem ca acum“, și totuși acum nu suntem nimic. Din punct de vedere ontologic, Iago știe că este o ființă a neantului, pentru că singurul care i-ar putea da ființă, zeul războinic Othello, l-a îndepărtat de la sine. Satan, îndepărtat și el, se încăpățânează să se declare propria-i creație și își pune în gând să distrugă creația ce ar trebui să-l înlocuiască. Iago, mult mai puternic, își distruge zeul, aruncând în haos singura realitate și valoare pe care o recunoaște. Bietul Satan, în schimb, poate doar să-l supere pe Dumnezeu, nicidecum să-l distrugă.

Faptul că Iago îl întrece cu mult pe Satan în îndrăzneală este indiscutabil, iar asta l-ar fi adus pe Milton la disperare dacă ar fi înfruntat direct influența lui Shakespeare. Cu mult înainte de a crea *Paradisul pierdut*, Milton se gândea să scrie o tragedie, nu o epopee, cu titlul *Paradisul pierdut* sau *Căderea lui Adam din Paradis*. Ceea ce apare acum drept Cartea a IV-a în poem, versurile 32-41, ar fi fost începutul tragediei. Satan, pe vârful muntelui Niphates, la izvoarele Tigrului, vede grădina Edenului și se adresează soarelui orbitor, printr-un discurs în care reverberează vocea personajelor negative iacobine, amintind de patosul viclenilor eroi ai lui Marlowe:

O, tu, cel fără de pereche și cu slavă-ncoronat,
Privind din înălțimi asemenea unui zeu
Al lumii celei noi, în fața căruia se-ascund
Și stelele, timide! Către tine strig,
Dar nu ca un prieten, ci doar ca să îți spun
Cât îți urăsc, o, soare, razele
Ce-mi amintesc de unde am căzut
Și cum deasupra sferei tale-n glorie-mbrăcat eram,

*Până când din mândrie și ambiție deșartă
Război în ceruri am făcut cu Cel neîntrecut.*

În manuscrisele păstrate de la *Căderea lui Adam din Paradis* nu există nici un personaj numit Satan, există doar Lucifer. Acest fragment este singurul indiciu pentru personajul care se va transforma ulterior în Satan. În cele zece rânduri, Lucifer este tot atât de marlowian, pe cât va fi Satan de shakespearean. Îl putem regăsi aici pe Tamerlan, dar nu pe Iago sau pe Macbeth. Ca și în cazul lui Tamerlan, retorica lui Lucifer este una hiperbolică, sublimul este norma la care se raportează totul. Soarele a înlocuit Luceafărul de dimineață, dar Lucifer e prea trufaș la început pentru a nu-i spune pe nume uzurpatorului. Când îi rostește numele, o face cu ură față de ceea ce-l provoacă durerea nostalgiei. Ajungem astfel iarăși la marea schimbare pe care Milton a ocolit-o deliberat: când și cum anume Lucifer devine Satan? După aproximativ 35 de versuri, adăugate probabil discursului inițial, răspunsul dat pare cel mai potrivit:

*Acolo unde zbor e iadul, eu însumi iadul sunt
Și din adânc adâncuri și mai mari
Să mă înghită se deschid,
Iar iadul de acum îmi pare paradis.*

Primul vers e o replică certă la Mefistofeles al lui Marlowe: „Acesta este iadul și aici jos sunt și eu”, dar următoarele trei versuri deja depășesc stilul lui Marlowe. Fără chinurile lui Othello, generate de Iago, fără călătoria lui Macbeth în lumea fantasmelor sale, Milton nu ar fi avut acces la o reprezentare autentică a gurii infernului. Dacă ar fi fost creată *Căderea lui Adam din Paradis*, Lucifer ar fi fost un personaj desprins din Marlowe. Satan a apărut din triumful lui Shakespeare asupra lui Milton. Marlowe era un caricaturist, iar Lucifer, ca și Tamerlan sau Barabas, ar fi fost o caricatură grandioasă. Shakespeare a creat o reprezentare a sinelui în continuă schimbare și evoluție, atingând profunzimile și mistuind totul, realizat pentru prima dată în Hamlet și încă stăruind la Satan. În *Natura schimbătoare a omului* (*The Changing Nature of Man*), psihiatrul olandez J.H. Van den Berg consideră că Martin Luther este cel care a descoperit reprezentarea sinelui într-o continuă schimbare. Există, fără îndoială, o astfel de interioritate la Luther, dar ea nu

diferă decât în grad, nu și ca tip, de profețiile lui Ieremia care prorocia că Dumnezeu își va scrie legea în sufletele noastre. Nu m-aș aventura să caracterizez sensibilitatea lui Shakespeare drept protestantă sau recuzând catolicismul. Ca întotdeauna la Shakespeare, există ambele posibilități și, de fapt, nici una. Probabil că reprezentarea lutheriană a interiorității a influențat în linii mari concepția shakespeareană asupra conștiinței umane. Dar natura interioară pare la Shakespeare foarte diferită de cea a lui Luther atât ca grad, cât și ca gen și, totodată, diferită ca gen de întreaga istorie a conștiinței occidentale de până la Luther. Independența radicală a lui Hamlet traversează secolele și se întâlnește cu cea a lui Nietzsche și Emerson, trecând dincolo de limitele acestora și apoi mai departe, dincolo de ale noastre.

Observația lui Emerson în ceea ce-l privește pe Shakespeare rămâne adevărată: „Gândirea lui este orizontul dincolo de care, în prezent, noi încă nu putem vedea”. Reducționiștii, care insistă să ne amintească mereu că Shakespeare a fost, în primul rând, un dramaturg de profesie, sunt ținta unei ironii foarte subtile a lui Emerson: „Trucurile magiei sale dinamitează caracterul iluzoriu al teatrului”. Nu pot decât să bănuiesc ce le-ar fi spus Emerson materialiştilor culturali și noilor istoriști, dar reproșul există deja în *Shakespeare: Or the Poet (Shakespeare sau Poetul)*, din *Representative Men (Oameni reprezentativi, 1850)*: „Shakespeare este singurul biograf al lui Shakespeare, iar singurul cu care comunică este acel Shakespeare din noi”. La Milton, acest Shakespeare se regăsește în hățișurile cele mai abisale ale lui Satan, în teama de a fi devorat de ceva existent în propriul sine. Cum a ajuns Milton la această viziune a devoratorului?

Complexitatea ei se datorează faptului că Satan este atât Iago, cât și Othello, atât Edmund, cât și Lear, nebunul, atât Hamlet exaltatul, cât și Hamlet cel pervertit, atât Macbeth pe punctul de a comite regicidul, cât și Macbeth prins în ițele crimei. Prin înlăturarea lui Lucifer, din care rămâne doar Satan, Milton a ales, la maturitate, poate fără să-și dea seama, să fie mai shakespearean decât ar fi vrut. Cu toate frustrările sale, Lucifer n-ar fi suferit de anxietățile și gelozia, de nebunia care sălășluiește în centrul ființei lui Satani. Obsesia timpului pe care o are Satan vine din aceea a lui Macbeth. Suferințele generate de invidia sexuală, la toți autorii post-shakespeareieni – Milton, Hawthorne sau Proust –, nu pot fi decât shakespeareiene. În același mod, reprezentarea energiei negative nu există înaintea lui Shakespeare. După el,

apare la nihiliștii lui Dostoievski, la fel de vibrantă ca și în cazul lui Satan din *Paradisul pierdut*, dar niciodată cu atâta forță sublimă ca la Milton.

Să comparăm două momente în care Iago și Satan își analizează nostalgiile, amândouă constituind variații subtile pe tema „eu am creat această operă a nopții și e cea mai bună dintre operele mele”. Primul moment îl înfățișează pe Iago în actul III, scena a treia, versurile 321-333, o reverie magnifică, începând cu ieșirea Emiliei, trimisă să aducă batista Desdemonei, sublim întreruptă de intrarea lui Othello, care e deja distrus:

*Batista asta am s-o fac pierdută
În camera lui Cassio. O găsește.
Pentr-un gelos, și-un fulg ușor ca vântul
E o dovadă tot atât de tare
Ca slova din Scripturi. Îmi va sluji.
Otrava mea l-a și schimbat pe maur,
Căci gândul rău e-n sine un venin
Ce l-a-nceput de-abia că-ți face silă.
Dar intră-n sânge, l-vatămă treptat
Și-l arde ca feștila de pucioasă.
N-am spus eu? Iată-l.*

(Intră Othello.)

*Macul, mătrăguna
Și nici alt leac din lume de-adormit
N-o să-ți mai dea vreodată somnul dulce
Pe care ieri l-aveai!**

Comparați acest moment cu cel în care discipolul lui Iago, Satan, în Cartea a IV-a, versurile 366-385, îi spionează plin de curiozitate pe Adam și Eva, care nu bănuiesc nimic:

*Dulce pereche, nici nu vă gândiți
Ce mult vă veți schimba când orice bucurie
Va dispărea, durerii ca să-i facă loc,
Cu-atât mai multă cu cât e bucuria*

* Shakespeare, *Othello*, trad. rom. Ion Vinea (n. tr.).

Mai mare-acum, căci fericirea nu poate dura
 Și nici din raiul de acum nu veți putea
 Dușmanul veșnic s-alungați, el a intrat
 Și totuși nici un dușman măcar
 Nu va-ndrăzni cu voi, ce milă îmi stârniți.
 Deși eu milă nu mai am, să-ncerce să se-unească.
 Prietenie sigură, deschisă fi-va între voi
 Cât eu voi locui cu voi sau voi cu mine.
 Chiar dacă nu vă va plăcea-ntru totul
 Prezența mea în paradis, vă va-nvăța a voastră rațiune
 Ce creatorul vostru-a dat voi să primiți
 Și iadul, mie destinat, vouă vi-l dau acum.
 El porțile își va deschide ca să vă primească,
 Își va trimite soli și va fi loc destul, fără de graniți,
 În veci pentru voi toți
 Și pentru toți urmașii.

Chiar dacă „ființa lăuntrică” s-a născut sau nu din concepția lui Luther despre „libertatea creștină”, în 1520, triumful lui Iago stă în faptul că a reușit să distrugă această ființă lăuntrică a lui Othello încă de la mijlocul piesei, în timp ce Satan se bucură de triumful său iminent abia în clipele finale de libertate interioară ale lui Adam și ale Evei. Fără frumusețea interioară, dar și exterioară a victimelor lor, Iago și Satan nu s-ar fi putut bucura atât de mult și de înfricoșător. Amândouă fragmentele ne confruntă cu o culme sublimă a puterii nihiliste, asociind mândria estetică față de „opera nopții” cu o nostalgie sado-masochistă în fața măreției unității distruse sau pe cale de a fi distrusă. Iago, precursorul lui Satan, este încântat de realizarea sa, în timp ce Satan mai păstrează regrete ipocrite. Avantajul este, desigur, al lui Iago, pentru că el lucrează ca un adevărat estet. Îi auzim pe John Keats și pe Walter Pater în cele fredonate de Iago:

Macul, mătrăguna
 Și nici alt leac din lume de-adormit
 N-o să-ți mai dea vreodată somnul dulce
 Pe care ieri l-aveai!

Pe de altă parte, la Satan se poate sesiza o parodiare a tuturor căsătoriilor din rațiuni politice: „Prietenie sigură, deschisă fi-va între noi“.

Transformarea criticului dramatic în politician ne întristează și ne face să ne dăm seama că am vrea ca Satan să împrumute și mai mult din geniul și din nihilismul lui Iago. Dar ce ar fi putut face Milton? Nihilism spiritual există și la vânzătorul de indulgențe al lui Chaucer, dar el și-a atins deplina realizare când Shakespeare a înțeles, cu multă subtilitate, că ticăloșii lui Marlowe pot fi depășiți doar printr-o mai profundă interiorizare a unui moralism sălbatic. „Energiiile sociale și istorice“ erau în egală măsură accesibile lui Shakespeare și contemporanilor săi, dar el avea totodată acces și la mult mai multă energie interioară. Shakespeare a știut cum să-i transforme pe Chaucer și pe Marlowe, dar nimeni, nici chiar Milton sau Freud, n-a știut cum să îl folosească pe Shakespeare pentru a nu fi folosit de el sau cum să transforme ceva atât de cuprinzător, de universal, în ceva propriu.

8. Dr. Samuel Johnson, criticul canonic

ÎNCEPUTURILE CRITICII LITERARE occidentale sunt reperabile, printre altele, în *Poetica* lui Aristotel și în *Republica*, unde Platon îl atacă pe Homer. Eu însumi înclin să-l urmez pe Bruno Snell, care, în *Evoluția gândirii*, acordă onoarea acestor începuturi polemicii inițiate de Aristofan în jurul lui Euripide. E straniu, dar perfect natural ca o activitate intelectuală să fi început printr-o farsă calculată și să dispară acum într-o farsă neintenționată, jucată de un roi de critici „politici” și „culturali” contemporani, care ne distrug instituțiile de învățământ. Nici o elegie pentru canonul occidental n-ar putea fi completă fără a-l aminti pe adevăratul critic canonic, Samuel Johnson, neîntrecut de nici un alt critic dinainte sau de după el.

Johnson are mai puține în comun cu ceilalți doi esești analizați în această carte, Montaigne și Freud, decât au aceștia împreună. O stare de spirit sceptică sau epicuriană a condus la afirmarea temperamentului johnsonian; el era un regalist, creștin și un clasic autentic – spre deosebire de T.S. Eliot, care aspira la această triplă identitate, dar cu multă rea-credință. La Johnson nu există rea-credință; a fost la fel de bun pe cât era de însemnat și totuși, în chip plăcut, sălbatic de ciudat în cel mai înalt grad. Personalitatea lui stranie și singulară ne este revelată de cea mai bună biografie a lui, *Viața lui Johnson* de Boswell. Johnson era un poet plin de forță și a scris o superbă idilă, *Rasselas*, dar toată opera lui, mai ales cea critică, este prin excelență o literatură sapiențială.

Ca și precursorul său, anonimul autor al *Ecleziastului* din Biblie, Johnson este neliniștit și neconvențional, un moralist întru totul idiosincratic. Johnson este pentru Anglia ceea ce Emerson este pentru America, Goethe pentru Germania și Montaigne pentru Franța: înțeleptul. Dar Johnson, la fel ca Emerson, este și un scriitor original, chiar dacă insistă că moralitatea lui este

aceea a ideologiei creștine, clasice și conservatoare. La fel ca Emerson sau Nietzsche sau ca moralisții francezi, Johnson cultivă stilul aforistic, îmbinând eticul cu prudența, după cum observa M.J.C. Hodgart. Poate că termenul cel mai potrivit pentru a-l descrie pe Johnson este acela de critic empiric, atât al literaturii, cât și al vieții. Mai mult decât oricare alt critic, Johnson demonstrează că metoda de lucru o reprezintă sinele însuși, ceea ce înscrie critica în aria literaturii sapiențiale. Ea nu este o știință politică sau socială și nicidecum un cult al sexelor sau al raselor, cum a ajuns să fie coconsiderată astăzi în universitățile occidentale.

Toți criticii, importanți sau mai puțin importanți, greșesc uneori și până și Johnson a dovedit că nu este infailibil. Cea mai neinspirată afirmație a sa a fost că „*Tristram Shandy* nu va rezista în timp”, dar au mai fost și altele, precum aprecierea unui fragment poetic din *Mireasa în doliu* (*Mourning Bride*) de Congreve, drept superior creației shakespeariene. Totuși, Johnson, mai mult decât Coleridge, Hazlitt, A.C. Bradley sau Harold Goddard, mi se pare a fi cel mai bun critic shakespearian englez, și tocmai de aceea apare foarte ciudată această scăpare, mai ales în cazul poeziei de proastă calitate a lui Congreve, fără nici o legătură cu marile lui comedii. Congreve descrie un templu care este și mormânt și pare să fi trezit în Johnson acea teroare sacră în fața morții, imperceptibil mai mărunță decât teroarea în fața lui Dumnezeu însuși. Există un fragment celebru în cartea lui Boswell, esențial pentru a-l înțelege pe Johnson:

„Gândurile sale în legătură cu această schimbare îngrozitoare erau, în general, pline de temeri întunecate. Minteia lui era ca un mare amfiteatru, asemenea Colosseumului din Roma. Rațiunea se afla în mijloc și lupta cu toate aceste spaime, ca un gladiator puternic cu fiarele sălbatice din arenă, aflate de jur împrejur în cuști, gata de a fi lăsate libere ca să se repeadă asupra lui. După fiecare luptă, le împingea la loc în cuștile lor, dar, cum nu le ucidea, ele continuau să îl atace. La întrebarea mea dacă n-ar fi mai bine să ne pregătim pentru apropierea morții, el a răspuns cu patos: «Nu, las-o în pace! Nu contează cum moare omul, ci cum trăiește. Momentul morții nu contează, e mult prea scurt.» Apoi a adăugat, privindu-mă cu seriozitate: «Omul știe că așa trebuie să fie și se supune. N-are nici un rost să ne plângem».”

Practic, poziția lui Johnson ne amintește de Montaigne, dar sentimentul este total diferit: la Montaigne nu există spaima plină de patos sau cea teribilă seriozitate a lui Johnson. Un gânditor independent (parte a prețuirii lui pentru Milton), Johnson evita speculațiile teologice, dar nu și anxietatea ce însoțește limitele ființei umane în a înțelege adevărurile ultime. „Speranța și teama” funcționează uneori ca un singur concept la Johnson. Puțini scriitori au mai fost atât de sensibili la ideea sfârșitului oricărui lucru: fapte, opere literare, viața umană. Există o relație complexă între temerile ultime ale lui Johnson și punctul lui critic de vedere asupra literaturii. Spre deosebire de T.S. Eliot, el nu emite judecăți estetice pe temeuri religioase. Johnson nu aproba nici spiritualitatea și nici politica lui Milton, și totuși forța și originalitatea *Paradisului pierdut* l-au convins, în ciuda diferențelor ideologice.

Atunci când se referă la Milton, la Shakespeare sau la Pope, Johnson este tot ceea ce un critic înțelept ar trebui să fie: el răspunde măreției pe măsură și se dedică în totalitate acestui discurs critic. Nu cred să mai existe alt critic important atât de conștient ca Johnson de „trădările inimii omenеști” și mai ales ale inimii unui critic. Fraza este un citat din *The Rambler* 93, în care Johnson observă cu ironie faptul că „există o oarecare blândețe față de scriitorii în viață”, dar avertizează că această blândețe nu este „universal necesară, pentru că scriitorul poate fi considerat un fel de rival al tuturor, pe care toți au dreptul să-l atace”. Sensul canonic al literaturii ca întrecere este pur clasic, lucru știut de Johnson, ceea ce lasă loc unei afirmații minunate, care are pentru Johnson valoarea unui crez artistic:

„Indiferent cum ar fi ales să se raporteze la contemporani, Johnson nu a încercat să intervină prea mult în creația lor, tocmai pentru că el cunoștea atât de bine trădarea inimii omenеști și plăcerea de a ne satisface mândria sau invidia sub aparența eleganței și a bunelor maniere. În același timp, nimeni nu este scutit de critică, de reproșuri, rămânându-i, în timp, doar numele și scrierile. Criticul e liber să-și exercite întreaga exigență asupra autorilor, riscându-și doar propriul renume, căci, asemenea lui Enea care luptă în infern, întâlnește doar umbre, pe care nu le poate răni. El ar putea ține cont de renumele vre-unui scriitor, dar și această doar pentru a nu-și știrbi propria reputație, și nu din alt motiv.”

Competiția dintre scriitori este urmărită până la ceea ce o generează și o ironie strălucită îi amintește criticului că el ridică sabia împotriva unor umbre din Hades, autorii pe care nu-i poate răni. Dar ce se întâmplă cu cele mai mărețe dintre umbre: Shakespeare, Milton, Pope? „Critica se îndreaptă întotdeauna spre natură”; Johnson se referă la Shakespeare când vorbește de „natură”, iar Walter Jackson Bate face din această afirmație un motto sau un punct de pornire al tuturor scrierilor critice ale lui Johnson, accentuând astfel metoda empirică a criticii acestuia. Înțelepciunea, nu forma, este criteriul ultim în judecarea literaturii, iar Shakespeare este testul suprem pentru critic. Cum poate un critic să dea un răspuns pe măsura scriitorului aflat în centrul canonului occidental?

ÎNCEPUTURILE STUDIILOR lui Johnson cu privire la Shakespeare sunt reprezentate de celebra frază din „Prefață” (1765): „Nimic nu poate să-i mulțumească pe toți și pentru mai multă vreme decât reprezentările verosimile ale naturii”. Johnson își propune să stabilească verosimilitatea imitației naturii la Shakespeare și, din acest punct de vedere, nimeni nu l-a întrecut: „La alți poeți, un personaj este adeseori un individ, la Shakespeare, el este, în general, o specie”. Johnson nu vrea să spună că Hamlet și Iago nu sunt reprezentări individuale, ci doar că individualitatea lor este confirmată și accentuată tocmai pentru că ei reprezintă un întreg sistem de viață, un plan general, astfel încât nici nu putem concepe un intelectual charismatic, în viață sau în literatură, care să nu se asemene puțin cu Hamlet sau un geniu al răului, un estetic ce găsește plăcerea în a crea folosindu-se de oameni, și nu de cuvinte, care să nu se raporteze la Iago ca la un fel de măsură supremă a răului. Molière nu cunoștea opera lui Shakespeare și totuși Alceste din *Mizantropul* ne amintește de Hamlet. Ibsen îl citise cu siguranță pe Shakespeare, iar Hedda Gabler este o demnă urmașă a lui Iago. Shakespeare reprezintă atât de bine natura umană încât toate personajele post-shakespeareiene sunt, într-o oarecare măsură, shakespeariene. Johnson notează cu subtilitate că orice dramaturg încearcă să facă din dragoste un agent universal, în afara de Shakespeare:

„...dar dragostea este doar una dintre multele pasiuni și, așa cum influența ei asupra întregii vieți nu este hotărâtoare, tot astfel influența

ei într-o piesă de teatru este limitată. Artistul își ia ideile din realitatea trăită și exprimă doar ceea ce vede. El știe că orice altă pasiune, obișnuită sau mistuitoare, poate fi cauza fericirii sau a nenorocirii."

Cine are mai multă dreptate în legătură cu locul ocupat de pasiune la Shakespeare: Johnson sau Freud? Comentariile lui Freud la *Hamlet*, *Lear* și *Macbeth* conferă luptei pentru satisfacerea dorinței sexuale, oricât de reprimată, un loc cel puțin egal în piesele citate cu cel jucat de lupta pentru putere. Johnson și Shakespeare n-ar fi de acord cu Freud și entuziasmul sau pasiunea la Shakespeare sunt mult mai complexe, un amalgam de multe pasiuni mistuitoare, decât ar putea crede Freud (mai ales în cele trei mari tragedii). Am putea observa că pasiunea proprie lui Johnson, deși coexistă cu o sexualitate drastic reprimată, era tot shakespeareiană, făcându-i accesibilă voința poetului de nemurire, voință pe care Johnson o atenuează în mod memorabil, negativ și ironic într-o scrisoare către Boswell (8 decembrie 1763):

„Probabil că în orice ființă există o dorință de distincție, care îl determină pe fiecare mai întâi să spere și apoi să creadă că natura i-a dat lui ceva special. Această vanitate îi face pe unii să nutrească aversiuni, iar pe alții să-și conștientizeze dorințele, până când, prin artă, capătă o altă putere decât cea pe care o aveau inițial. Cu timpul, pe măsură ce afectarea devine un obicei, ei ajung să-l tiranizeze pe cel care i-a încurajat să înceapă acest spectacol."

Aceasta se voia a fi autocritică, dar n-ar putea ea să fie interpretată ca o descriere a unui personaj shakespeareian, de exemplu, Macbeth? Dorința de distincție este, desigur, motivația metaforei, elanul poetic. Nu-i însuflețește ea oare, în egală măsură, pe eroi, pe ticăloși sau pe ticăloșii-eroi din piesele lui Shakespeare? Johnson, în „Prefața” lui la Shakespeare, spune: „Personaje atât de ample și generale nu erau ușor de construit și totuși nici un poet nu și-a păstrat personajele mai *distincte* unul de altul” (s.n.). Individualizarea prin limbaj, adecvarea limbajului la personaj sunt miracole shakespeareiene, cu măiestrie folosite de Johnson pentru autoanaliză, în dorința sa de distincție. Ceea ce mi se pare curios este că Johnson îl considera pe Shakespeare un autor de comedie, care și-a impus să scrie tragedie, probabil pentru a marca mai clar distincția:

„În tragedie, caută întotdeauna ocazia de a fi comic. În comedie, pare să se odihnească și să se bucure, ca într-un mod de gândire propriu naturii sale. În scenele sale tragice mereu parcă lipsește ceva, pe când comedia adeseori întrece orice așteptare sau dorință. Comedia lui place prin idei și limbaj, iar tragedia, mai ales datorită întâmplărilor și acțiunii. Tragedia lui ține de meșteșug, iar comedia de instinct.“

Evoluția lui Shakespeare de la comedie și piese istorice, prin tragedie, până la idilă (în termenii noștri) susține, dar și infirmă discursul lui Johnson. Este *Lear* meșteșug și *Cum vă place* instinct? Parțial, Johnson ne vorbește aici despre sine la fel de mult ca despre Shakespeare, dar când Johnson afirmă că Shakespeare a fost „oglinnda naturii“ are întru totul dreptate. Este interesant că Johnson îl preferă în mod evident pe Falstaff lui Lear, și aceasta ar putea avea legătură cu anxietatea lui Johnson față de faptul că Shakespeare „pare să scrie fără vreun scop moral“, teamă pe care noi nu o mai împărtășim astăzi. Așa cum arată și Bate, anxietățile johnsoniene au multă forță critică. Astfel, faptul că Shakespeare nu s-a arătat interesat de „justiția poetică“ este un prilej de întristare pentru Johnson, el însuși fiind profund benign și temându-se sincer de tragedie și de nebunie. Shakespeare, ca și Jonathan Swift, îl înspăimânta; ar fi putut citi *Regele Lear* ca pe o profeție a ceea ce ar fi putut deveni propria lui nebunie. Deși înclinat spre satiră, prin natura sa, Johnson a evitat-o în general, ceea ce probabil că a sărăcit poezia sa, care îl reprezintă în mai mică măsură. Furia lui Lear l-a dominat fără să vrea, iar observațiile sale asupra piesei sunt tulburător de intense:

„Tragedia lui Lear este considerată pe bună dreptate una dintre cele mai bune piese ale lui Shakespeare. Nici o altă piesă nu reușește să ne concentreze atenția atât de mult, să ne stârnească pasiunile și curiozitatea. Evoluția intereselor distincte, contrastul puternic al personajelor antagonice, întorsăturile neașteptate ale destinului și succesiunea rapidă a evenimentelor umplu mintea spectatorului cu un continuu tumult de indignare, milă și speranță. Nu există scenă care să nu contribuie la agravarea suferinței sau a cursului acțiunii și nici o replică din piesă care să nu arate progresul fiecărei scene. Atât de puternică este imaginația poetului, încât mintea, imediat ce pătrunde în acest spațiu, este de îndată înlăturată.“

Avem aici o minte puternică încercând să țină piept celei mai puternice dintre minți, dar în zadar, căci Johnson este prins de fluxul imaginației shakespeareane. Johnson nu este niciodată un critic atât de puternic și de autentic ca atunci când personalitatea sa este scindată. Putem sesiza aici metafora „distincției” în „dezinteresul construit cu măiestrie de cei cu interese *distincte*”. A fi distinct înseamnă pentru Johnson atât împlinire, cât și deșertăciune. În universul dramatic al lui Shakespeare este doar împlinire, dincolo de justiția poetică, de bine și de rău, de nebunie și deșertăciune. Nimeni nu a reușit ca Johnson să exprime copleșitoarea forță shakespeareană de reprezentare și, cu un deosebit simț al limbii, a găsit specificul esenței shakespeareane în arta separării, în capacitatea de a distinge sau de a crea diferențe. Tragedia este intim legată de această artă, iar Johnson a înțeles asta. Cel mai complex dintre suflete, Shakespeare, a găsit în sufletul lui Johnson cea mai complexă oglindă critică – o oglindă care vorbește. Eu aș considera că centrul criticii lui Johnson este opera lui Shakespeare; cel mai canonic critic interpretează opera celui mai canonic poet într-un fragment scurt din „Prefață”, unde „distincțiile” reiau aceeași metaforă a diferenței, care îl leagă pe critic de poet:

„Deși a întâmpinat atâtea greutăți și a fost atât de puțin ajutat să le depășească, el a reușit să ajungă la o cunoaștere exactă a atâtor modalități de existență și a atâtor dispoziții native, să le diferențieze și să le multiplice, să le puncteze clar diferențele și să le prezinte în combinații verosimile. Din acest punct de vedere, nu avea pe cine să imite, dar a fost imitat de toți scriitorii care l-au urmat și e greu de crezut că aceștia la un loc au reușit să ofere mai multe precepte de cunoaștere teoretică și reguli de prudență practică decât Shakespeare singur.”

Atât de multe lucruri sunt implicate aici, încât avem nevoie de o oarecare distanță pentru a vedea ceea ce a văzut Johnson și a percepe reverberațiile laudelor aduse lui Shakespeare. „Cunoașterea teoretică” ar putea fi ceea ce noi numim „conștiință cognitivă”, „prudența practică” ar fi înțelepciunea. Dacă Shakespeare a obținut „cunoașterea exactă” și a arătat-o deschis, el a reușit mai mult decât filosofil înșiși. Fără a moșteni vreo normă literară, Shakespeare e inițiatorul unora pe care toți scriitorii le vor respecta după

el. Johnson ne arată că Shakespeare a stabilit un standard al reprezentării o dată pentru totdeauna. A cunoaște multe modalități de existență și multe forme de dispoziții native nu înseamnă că această cunoaștere nu implică și reprezentarea. Shakespeare diferențiază în multiplicitate, marchează distincțiile și oferă o imagine panoramică. A diferenția, a marca și a arăta înseamnă cunoaștere, iar ceea ce este cunoscut este psihologia noastră, pe care Shakespeare, cum sugerează Johnson, a inventat-o. Dacă asta înseamnă să îți o oglindă în fața naturii, atunci trebuie să fie o oglindă foarte activă.

UNA DINTRE MICILE capodopere ale lui Johnson este *La moartea unui prieten* (*On the Death of a Friend*), în *The Idler* 41. Este scrisă la 27 ianuarie 1759, la câteva zile după moartea mamei sale. Johnson vorbește, în spirit creștin, despre speranța reîntâlnirii, dar tonul și patosul întunecat al scrierii arată acceptarea legilor realului, împăcarea cu necesitatea morții, așa cum ne-am aștepta să o găsim mai degrabă la sceptici ca Montaigne sau Freud, pentru care religia era o iluzie. Nimeni nu l-ar putea întrece pe Johnson când vorbește de psihologia supraviețuitorului:

„Acestea sunt necazurile prin care providența ne îndepărtează de dragostea noastră pentru viață. Alte situații nefaste pot fi învinse de curaj sau îndulcite de speranță, dar ruptura ireparabilă nu mai lasă loc hotărârii să se manifeste sau așteptărilor să se contureze. Morții nu se mai întorc, iar nouă nu ne mai rămân decât dorul și mâhnirea.“

În comparație cu această proză superbă, pasajele în care Johnson își afirmă credința par nu atât slabe, cât disonante, dacă nu chiar forțate. Un empirist și un naturalist aprig, apărător al bunului-simț, Johnson a ajuns cu greu la credință. Pasiunea lui pentru conștiința în sine nu poate fi oprită de nimic, dorea mai multă viață și așa a rămas până la sfârșit. Chiar dacă Boswell nu ar fi scris *Viața lui Johnson*, tot ne-am putea reprezenta personalitatea lui pornind de la tot ceea ce a scris sau a spus. Această personalitate a criticului este redusă astăzi de diferite formalisme sau de actualii materialişti culturali. Totuși, când mă gândesc la criticii moderni pe care îi admir – Wilson Knight, Empson, Northrop Frye, Kenneth Burke –, nu-mi amintesc

nici teorii, nici metode, ca să nu mai vorbim de lecturi. Îmi vin în minte, în primul rând, personalități vehemente și pline de culoare: Wilson Knight citând fără rețineri din ședințele de spiritism, Empson proclamând barbarismul aproape aztec sau benign al *Paradisului pierdut*, Frye caracterizând amuzat prezentarea de către T.S. Eliot a declinului civilizației într-un registru neocreștin drept mitul mării alunecări occidentale a untului, Burke combinând cuvintele „I“, „aye“ și „eye“ în viziunea lui Emerson asupra globului ocular* transparent. Johnson e mai puternic decât oricare alt critic nu numai prin putere cognitivă, erudiție și înțelepciune, ci mai ales prin splendoarea personalității sale literare.

În opoziție cu tristul contemplator al morții se află Johnson umoristul fin, cel care îi învață pe critici să renunțe la a fi solemni, infatuați sau la a avea aere de superioritate. În *Lives of the Poets* (*Viețile poetilor*), opera sa critică majoră, Johnson ne prezintă 50 de poeți, aleși, în general, de editori, incluzând poeți minori, precum Pomfret, Sprat, Yalden, Dorset, Roscommon, Stepmey și Felton, demni precursori pentru mulți dintre poeții mărunți prematur canonizați astăzi, și rapsozii începători. Yalden ar putea fi reprezentantul tuturor, de ieri și de azi. Johnson observa că Yalden încerca să compună ode pindarice în maniera lui Abraham Cowley (el însuși uitat azi de nespecialiști): „Concentrându-și atenția asupra lui Cowley ca model, a încercat chiar să rivalizeze cumva cu el și a scris un *Imn întunericului* (*Hymn to Darkness*), ca un răspuns la *Imn luminii* (*Hymn to Light*) al lui Cowley“.

Nefericitul Yalden ar fi complet uitat astăzi dacă *Viața lui Yalden* nu s-ar încheia cu o concluzie superbă a lui Johnson: „Despre celelalte poeme ale sale e de ajuns să spunem că merită citite, chiar dacă nu sunt perfect finisate; rimele lor sunt uneori foarte prost alese, iar greșelile vin mai mult din lene decât dintr-un entuziasm nestăvilit.“

Se pare că din bietul Yalden nu a mai rămas mare lucru, dar aceasta nu este totuși cea mai fină observație pe care acest bard minor i-a provocat-o marelui critic. Yalden a încercat să scrie și un *Imn vieții* (*Hymn to Life*), în care, în fața exploziei de lumină nou creată, Dumnezeu rămâne uimit: „Deoparte, Atotputernicul stătea și se mira“. Și iată cum comentează Johnson acest

* Joc de cuvinte: I (engl.) = „eu“, aye = „da“ (interjecție, afirmație – mar.), eye = „ochi“, eyeball = „glob ocular“ (n. tr.).

vers: „El ar fi trebuit să-și amintească faptul că infinita cunoaștere nu se poate mira niciodată. Mirarea este întotdeauna efectul noului asupra ignoranței.”

Viețile poezilor ne oferă imagini mai puternice când este vorba de Alexander Pope, precursorul lui Johnson, de Richard Savage, poet slab, dar bun orator, cu care Johnson și-a petrecut anii tinereții la Londra, de Milton, pe care Johnson îl admira și, în același timp, îl plăcea, și de Dryden, întru câtva precursorul său în critică. Există, de asemenea, momente importante și bine cunoscute în eseurile lui Johnson dedicate lui Cowley, Waller, Addison, Prior, Swift, Young, Gray și chiar în cele câteva pagini scrise despre prietenul său, poetul nebun William Collins. *Viețile poezilor* este unică în ceea ce privește critica poeziei și biografia literară. La fel ca tot ceea ce a rămas din critica lui Johnson – eseurile din periodicele *Rambler* și *Idler*, fragmentele din *Rasselas*, prefața și notele la Shakespeare și multe citate din *Viața lui Johnson* scrisă de Boswell – granița dintre interpretare și biografie este aproape imperceptibilă.

Johnson nu credea, probabil (ca mine), în afirmația lui Emerson că „nu există istorie, ci doar biografie”, dar ceea ce a scris el este, practic, o critică bazată pe biografie. Când biografia nu era cunoscută bine, ca în cazul lui Shakespeare, Johnson a demonstrat cât de subtilă poate fi istoria biografică. Pentru Johnson, accentul biografic este pus pe individualitate. El este interesat în primul rând de originalitate, invenție și imitație a naturii sau a altor poeți. Critici ca mine, interesați de influențe, au mult de învățat de la Johnson, care a avut tăria să considere *Londra* și *Deșertăciunea dorințelor omenești* (*Vanity of Human Wishes*) poeme minunate, dar neadecvate potențialului său. Impresia că Pope a atins perfecțiunea l-a împiedicat să realizeze mai mult. Îl prețuiește pe Pope, dar evită să-l rescrie pe acest precursor elegant, complet diferit de Johnson ca temperament.

T.S. Eliot, un critic minor în comparație cu Johnson, a devenit un poet mare rescriindu-i pe Tennyson și Whitman în *Țara pustie* (*The Waste Land*). Johnson s-a abținut să se refere la continuatori ai tradiției neoclaseice – Ben Jonson, Dryden, Pope –, mai puternici decât Oliver Goldsmith și George Crabbe, pe care i-a susținut. Rămâne un mister pentru mine de ce o personalitate ca Johnson a refuzat să intre în competiție cu Pope, deși ar fi fost un adversar potrivit. Relația lui Johnson cu Pope seamănă cu aceea dintre Anthony Burgess și Joyce și mai puțin cu cea dintre Beckett și maestrul său.

Îmi place foarte mult *Nimic la fel ca soarele* (*Nothing Like The Sun*), dar cartea repetă romanul *Ulise*, fără să-l rescrie critic. Din contră, Beckett, chiar și într-un roman hilar ca *Murphy*, din perioada de început, ne prezintă un *Ulise* total diferit, de care se îndepărtează așa cum i-o cer propriile scopuri, începând lunga evoluție care îl va duce de la *Watt* și marea trilogie (*Molloy*, *Malone moare*, *Nenumitul*) până la triumful joycean din *Cum e* și la cele trei piese majore. Ca poet, Johnson refuză măreția, deși a atins-o în *Deșertăciunea dorințelor omenești*. În calitate de critic, Johnson se simțea mult mai liber și i-a întrecut pe toți înaintașii săi. Boswell nu ne explică această enigmă. Poemul nu se remarcă prin forță, ci prin singularitate, iar Johnson știa cât e de bun. De ce nu a continuat atunci?

Nu cred să existe alt poet englez de talia lui Johnson care să fi renunțat conștient la posibilitatea de a deveni un mare poet. Emerson a avut aceeași relație cu poezia lui Wordsworth precum Johnson cu cea a lui Pope. Emerson a ales și el proza. Cele mai bune poeme ale lui Emerson – *Bachus*, *Zile*, oda *Channing* sau *Uriel* – nu ating însă frumusețea și valoarea poemului lui Johnson, *Deșertăciunea dorințelor omenești* (*Vanity of Human Wishes*). După acest poem, geniul lui Johnson s-a exprimat mai bine în critică și dialoguri, dar nu în poezie. Shakespeare a fost poetul pe care Johnson l-a iubit, independent de voința sa și oarecum în contradicție cu dorința lui de „justiție poetică” și de îndreptare morală a umanității. Pe Pope, chiar mai mult decât pe Dryden, Johnson l-a iubit însă în mod absolut, din toată inima, afirmând chiar că traducerea *Iliadei* de către Pope este o „realizare pe care nici o altă epocă sau națiune nu poate pretinde să o egaleze”, o realizare care, într-adevăr, „a schimbat limba engleză”, deci și limbajul lui Johnson.

Împotriva acestei laude exagerate față de o versiune acum moartă trebuie să ne gândim la preferința lui Johnson pentru *The Dunciad* (*Dunciada*), una dintre realizările cele mai mari ale lui Pope, mai valoroasă chiar decât supralicitatul poem *Eseu despre om*, pe care Johnson îl desființează: „Niciodată lipsa de cunoaștere și vulgaritatea sentimentului n-au fost mai bine ascunse. Cititorul are senzația că i s-a umplut mintea de idei, deși nu învață nimic și ajunge în curând să nu-și mai știe limba maternă.”

Johnson era conștient că îi e superior lui Pope prin înțelepciune, erudiție și intelect. Ce anume îl pune totuși în umbră și l-a făcut să renunțe la o

carieră prolifică de poet? Felul în care vorbește despre forța poetică a lui Pope ar putea fi un răspuns parțial:

„Pope avea, în proporția perfectă, toate calitățile geniului. Avea capacitatea de *invenție*, prin care noi lanțuri de evenimente apar și noi scene se desfășoară, ca în *The Rape of the Lock*, sau expresivitatea involuntară cu funcție decorativă, însoțind un subiect cunoscut, ca în *Eseu asupra criticii*. De asemenea, avea *imaginație*, care influențează puternic mintea scriitorului și îl ajută să-i înfățișeze cititorului variate forme ale naturii, incidente de viață și pasiuni, ca în *Eloisa*, *Pădurea Windsor* și *Epistole etice*. Avea *judecată*, care face incursiuni în viață sau natură în funcție de scopurile de moment, separând esența de hazard și oferind adeseori o reprezentare mai puternică decât realitatea însăși. Și avea un limbaj plin de culoare, gata să-și împodobească subiectele cu grație și expresii elegante, ca atunci când își mulează discursul pe multitudinea sentimentelor și a descrierilor homerice.“

Singura calitate pe care aş putea să o contest este judecata și manifestarea ei în *Iliada* tradusă de Pope. În rest, sunt întru totul de acord cu celebrarea capacităților de *invenție* din *The Rape of the Lock* și a *imaginației* din *Epistole*.

În concluzia privitoare la opera poetului, Johnson riscă un discurs excesiv laudativ, din cauza mării sale pasiuni pentru Pope:

„Imagini și sentimente noi pot fi create și de alții, dar încercarea unor invenții în versificație e mai periculoasă. Arta și studiul au ajuns la apogeul lor. A trece dincolo de acesta ar presupune efortul unei munci istovitoare și al unei curiozități fără rost.

După toate acestea, nici nu mai e nevoie să răspundem la întrebarea pusă cândva: dacă Pope a fost sau nu poet. Am putea, dimpotrivă, întreba: dacă Pope nu a fost poet, atunci ce înseamnă poezia? A da o definiție poeziei nu poate decât să demonstreze limitele celui care o definește, deși o definiție care să-l excludă pe Pope nu va fi ușor de dat. Să privim în jurul nostru și în trecut pentru a vedea pe cine a încununat umanitatea cu numele de poet: să examinăm respectivele

scrieri și pretențiilor lor, iar atunci Pope nu va mai fi un subiect de dispută. Chiar dacă el ar fi lăsat doar traducerea *Iliadei* în engleză, tot ar fi meritat numele de poet. Dacă autorul *Iliadei* și-ar fi clasificat cumva succesorii, el i-ar fi conferit un statut privilegiat traducătorului său, fără a cere mai multe dovezi ale geniului.“

Cititorul ar putea fi puțin surprins aici. Johnson acceptă punctul de vedere dogmatic conform căruia cupletul neoclasic înseamnă perfecțiunea absolută, normativă a formei poetice. De ce atunci un critic empiric atât de sceptic, un erudit ca Johnson a transformat perfecțiunea tehnică a lui Pope într-un asemenea fetiș? Johnson știa pe de rost mii de versuri scrise de Pope sau Dryden și relativ puține scrise de Milton, ca să nu mai vorbim de Shakespeare, deși era perfect conștient de diferența de valoare. Johnson a făcut din meritul lui Milton o măsură a răului, ambivalență care însă nu există și în viziunea sa asupra lui Shakespeare. Johnson nu s-a identificat niciodată cu Ahile din traducerea lui Pope, cum a făcut-o cu Sir John Falstaff. E posibil ca poemul lui, *Deșertăciunea dorințelor omenești*, să stăpânească mai bine mijloacele tehnice decât poemele lui Pope. Johnson era ceea ce el prețuia mai mult la Milton, un gânditor original, iar prestigiul lui Pope se potrivește destul de puțin cu laudele exagerate ale lui Johnson. Pope era un poet mare, dar nu se poate spune despre el, ca despre Shakespeare sau Dante, că ne aflăm în fața poeziei înseși. În același timp, este ciudată afirmația că Homer ar fi lăudat traducerea *Iliadei* de către Pope, iar aceasta determină răspunsul furios al lui William Blake, care îi atacă pe Johnson, pe poetul minor William Hayley și pe Pope totodată:

*În baie strigă Hayley, uitând de sine,
Că Pope decât Homer scrie mai bine.*

Ceea ce l-a interesat mai mult pe Johnson era măiestria artistică a lui Pope sau ceea ce Johnson numea, destul de ciudat, *prudență poetică*, definită de Robert Griffin ca o „combinație specifică lui Pope de facultăți naturale și capacitate mare de muncă“. Una dintre părerile preconcepute ale lui Johnson despre el însuși era aceea că e leneș, în raport cu eforturile depuse de Pope. Ceea ce voia el să sublinieze era neliniștea, febrilitatea intelectului și stăpânirea de sine ale lui Pope. Johnson se temea de propria lui minte, de

a nu cădea pradă imaginației, cum pășise Macbeth, în cea mai uluitoare viziune asupra forței periculoase a imaginației de la Shakespeare. Johnson l-a urmat însă pe Pope cu prea multă fidelitate; muza cere totuși opoziție în idilele dintre poeți. Tristețea rareori exprimată, dar continuu prezentă în *Viețile poezilor*, este ceea ce Laura Quinney numește încercarea de a „oedipiza spațiul literar”. Confruntându-se cu Alexander Pope, un fel de Laios pentru el, Johnson a preferat să meargă pe căi ocolite mai curând decât să riște necuviința. Poate că el era un om prea bun ca să ajungă un mare poet, dar nu trebuie să-i regretăm scrupulele – acum îl apreciem atât ca un om deosebit, cât și ca mare critic literar.

CRITICA LITERARĂ CANONICĂ, pe care Johnson o scrie pe deplin conștient, își are propriile motivații politico-religioase și socioeconomice, dar pe mine mă fascinează să urmăresc felul în care Johnson lasă deoparte propriile păreri ideologice în *Viața lui Milton*. Actualii apostoli ai „criticii și schimbării sociale” ar trebui să încerce să citească, pe rând, ce au scris Johnson și Hazlitt despre Milton. În probleme de religie, politică, societate și economie, un conservator ca Johnson și un radical nonconformist ca Hazlitt sunt total opuși, dar amândoi îl prețuiesc pe Milton pentru aceleași calități, Hazlitt fiind la fel de memorabil ca și Johnson, mai ales aici:

„Milton a împrumutat de la alții mai mult decât orice alt scriitor, a epuizat orice sursă de inspirație, sacră sau profană, și totuși e total diferit de orice alt scriitor. El e un autor de epopee deloc inferior lui Homer; puterea gândului său transpare din fiecare vers. Citindu-i opera, ne aflăm sub influența unui intelect grandios, care devine tot mai individual pe măsură ce ne apropiem de el [...] Erudiția lui Milton are efectul intuiției.”

Shakespeare este singura excepție față de adevărul acestor gânduri, cum am încercat să demonstrez, referindu-mă la influența shakespeareană vizibilă în personalitatea lui Satan al lui Milton. Hazlitt, care e întrecut în critică doar de Johnson, nu îl plăcea deloc pe acesta. Dar Johnson îl anticipează pe Hazlitt atunci când vorbește despre Milton:

„Suprema calitate a geniului este originalitatea invenției [...] dintre toți cei care împrumută din opera lui Homer, Milton este cel care preia cel mai puțin. El era un gânditor original, încrezător în propriile capacități, disprețuind orice impediment sau ajutor. El nu refuza să cunoască ideile sau imaginile predecesorilor săi, dar nici nu le căuta.”

Criticii mai sus citați observă la Milton acea putere care transformă erudiția în intuiție: puterea invenției, pe care Johnson o considera esența poeziei. Melancolia lui Johnson, care l-a îndepărtat de el pe Hazlitt, l-a făcut să prețuiască și mai mult inventivitatea, pentru că singurul leac al melancoliei este continua căutare și redescoperire a posibilităților vieții. Mai mult decât toți cei pe care i-am citit, Johnson a înțeles că nu putem suporta presimțirea morții, mai ales a propriei morți. Nu cred că exagerez dacă spun că toată critica lui se bazează pe această descoperire. Legea de bază a existenței umane nu se poate schimba nici în cazul lui Johnson: natura umană refuză confruntarea deschisă cu moartea. Când Johnson îl laudă pe Shakespeare pentru felul în care personajele sale vorbesc și acționează, sub influența unor pasiuni care pun în mișcare întreaga omenire, criticul se gândește în primul rând la dorința mistuitoare de a scăpa de conștiința morții. Există o conversație extrem de sumbră, din 15 aprilie 1778, când Johnson avea șaiszeci și nouă de ani, înregistrată de Boswell:

„BOSWELL: Deci, domnule, trebuie să recunoaștem că moartea este un lucru îngrozitor.

JOHNSON: Da, într-adevăr, n-am întâlnit pe nimeni care să creadă altfel.

DOAMNA KNOWLES (*animată de o seninătate plăcută, venită din credința în lumina divină*): Nu spune Sfântul Pavel: «Eu am luptat de partea credinței, mi-am împlinit destinul și, de aceea, voi primi coroana vieții»?

JOHNSON: Da, doamnă, dar aici este vorba de un apostol, de un om convertit prin intervenția divină.

BOSWELL: Perspectiva morții este înspăimântătoare, dar oamenii mor ușor, de fapt. Puțini știu cu certitudine momentul în care vor muri și aceia se poartă cu demnitate, la fel ca cei care așteaptă să fie spânzurați, fără a dori cât de puțin totuși să li se întâmple asta.

DOMNIȘOARA SEWARD: Există o anumită formă a spaimii de moarte care este, desigur, absurdă. Este frica de aneantizare – moartea ca un somn plăcut, dar fără vise.

JOHNSON: Nu e nici plăcut, nici somn; nu e nimic. Simpla existență este mult mai mult decât nimic, și oamenii și-ar dori să existe indiferent cum, chiar și în durere, decât să nu existe.“

Johnson încheie conversația remarcând că „doamna confundă aneantizarea, care e nimicul însuși, cu teama de aneantizare, care e îngrozitoare. În așteptarea aceasta plină de groază se află teama de aneantizare“. Realismul criticului asociază aceste spaimi atât cu teama de nebunie, cât și cu speranța mântuirii, dar teama le transcende pe amândouă. Pentru a putea continua să trăim, ne îndepărtăm de conștiința ce ne induce această teamă.

Scriind despre Shakespeare, Johnson nu e niciodată mai subtil ca în comentariul referitor la discursul ducelui din *Măsură pentru măsură*, actul III, scena întâi: „Nici tinerețe n-ai, nici bătrânețe, / Ci-un fel de somn până-n chindii, visând / La amândouă“*. Iată ce remarcă Johnson:

„Este o imagine extraordinară. Când suntem tineri, ne străduim să ne construim planuri și pierdem bucuriile pe care le putem trăi în prezent. Când suntem bătrâni, ne amuzăm cu amintirile din tinerețe. Astfel, viața noastră, în care prezentul nu are niciodată loc, se aseamănă cu visul de după-amiază, când cele întâmplătoare dimineața se împletesc cu planurile pentru seară.“

Prânzul nostru corespunde cinei din vremea lui Shakespeare și Johnson. Johnson observă că puterea uluitoare a imaginației lui Shakespeare revelează incapacitatea noastră de a trăi în prezent: fie ne facem planuri, fie ne amintim. Ceea ce Johnson nu vrea să numească, dar sugerează, este că noi refuzăm prezentul pentru că trebuie să murim într-un moment prezent. Teamă de aneantizare este motivul recursului la metaforă. Ceea ce Nietzsche numea „dorința de a fi diferit, dorința de a fi altundeva“ este generată de refuzul de a accepta moartea. La baza dorinței de distincție, incluzând-o pe cea literară, se află, după părerea lui Johnson, același motiv: a scăpa de

* Shakespeare 6. *Măsură pentru măsură*, trad. Leon D. Levițchi (n. tr.).

conștiința care este redusă la vertij de gândul că ființa ar putea înceta să existe.

Bate, în cea mai subtilă interpretare a lui Johnson pe care o cunosc, accentua faptul că nici un alt scriitor nu este atât de obsedat de ideea că mintea este o *activitate*, una care se va transforma în autodistrugere sau distrugerea altora dacă nu este canalizată spre o muncă susținută. Dorința de supraviețuire, manifestată într-o multitudine de forme, este considerată de Johnson o tendință deidealizată de canonizare literară. Tristețea lui Johnson, considerată de Hazlitt împotriva firii, ar putea fi numită empirism negativ, opus naturalismului pozitiv al lui Hazlitt. Ambii critici l-au considerat pe Falstaff cea mai bună reprezentare a spiritului comic, dar nevoia mai mare a lui Johnson de destindere prin umor l-a condus spre o uimitoare identificare cu Falstaff, total împotriva voinței sale morale. Hazlitt este foarte încântat de Falstaff, cum ar trebui să fim noi toți. Johnson, ca toți moralistii, mai mari sau mai mici, nu este de acord cu Falstaff, dar nici nu i se poate împotrivi.

Deși inhibat moralmente, Johnson e atât de mișcat de Falstaff, încât aluneacă uneori spre emfază, dar reușește să se controleze:

„Dar pe tine, Falstaff, neimitat și inimitabil, cum aș putea să te descriu? Tu ești creat din înțelepciune și viciu – înțelepciune care poate fi admirată, dar nu prețuită, viciu care poate fi disprețuit, dar niciodată detestat. Falstaff e un personaj plin de păcate, dintre cele care trezesc, în mod firesc, disprețul. Este hoț, lacom, laș, lăudăros, întotdeauna gata să-i păcălească pe cei slabi și să-i fure pe săraci, să-i îngrozească pe cei înfricoșați și să-i insulte pe cei lipsiți de apărare. În același timp slugarnic și perfid, râde de cei pe seama cărora trăiește, lingușindu-i în față și batjocorindu-i pe la spate. Se află în preajma prințului numai ca agent al viciului, dar el e foarte mândru de asta, îngâmfat și disprețuitor față de oamenii obișnuiți, și chiar se crede foarte important pentru ducele de Lancaster. Totuși, acest individ corupt și demn de dispreț se face necesar prințului, care îl desconsideră, prin cea mai mare calitate a lui: veselie continuă, puterea de a stârni mereu râsul, cu atât mai ușor de acceptat cu cât inteligența lui nu e nici ambițioasă, nici de mare valoare, ci se rezumă la a spune vorbe de duh cu frivolitate, ceea ce îi atrage admiratori, dar nu și invidie. Falstaff nu e mânjit de

sânge, de crime odioase sau de altceva de acest gen: licențiozitatea lui nu e ofensivă, e doar efectul voioșiei.

Morala acestei reprezentări este că nimeni nu e mai periculos decât cel care vrea să corupă și are și puterea de a plăcea. Nici vorbele de duh, nici modestia nu pot fi în siguranță alături de un tovarăș cum e Falstaff, cel care-l seduce pe Henric.“

Ca un feroce susținător al lui Falstaff, eu nu pot fi de acord cu cele spuse, preferându-l pe contemporanul lui Johnson, Maurice Morgann, care, în *Eseu despre personajul dramatic Sir John Falstaff* (1777), îl considera pe acesta cel mai mare personaj comic din întreaga literatură. Reacția lui Johnson a fost, așa cum notează Boswell, să bombăne că Morgann va continua prin a demonstra virtutea morală a lui Iago. Totuși, putem să-l iertăm pe Johnson datorită observației mișcătoare că Falstaff manifestă „cea mai mare calitate: veselia continuă“.

Johnson avea constant nevoie de această calitate și făcea frecvent trimiteri la Falstaff, atât când scria, cât și atunci când vorbea. Îi plăcea să se considere un Falstaff: bătrân, dar cu inimă ușoară, cu o vitalitate de neînvins, deși diminuată treptat de sentimentul dispariției. Vitalitatea apare și în scrierile lui Johnson, nu numai în personalitatea lui sau în cartea lui Boswell. Nu pot însă să mă pronunț dacă această voință de a trăi va continua să ne bântuie. Dacă vor fi înlăturate valorile canonice din studiul literaturii, va continua Johnson să fie citit?

Dacă nu vor mai fi generații de cititori obișnuiți, liberi de orice înclinație ideologică, Johnson va dispărea împreună cu tot ceea ce este canonic. Totuși, înțelepciunea nu dispare atât de ușor. Dacă nu se va mai studia critica în universități și colegii, ea își va găsi locul altundeva, într-o versiune modernă a literaturii înțelepte. Nu-mi place să adopt un ton elegiac în ceea ce-l privește pe Johnson, eroul tinereții mele; închei deci acest capitol dându-i cuvântul pentru ultima oară; citând din „Prefața“ la Shakespeare, unde ne vorbește din nou cel mai mare critic despre cel mai mare poet:

„Combinațiile neregulate ale invențiilor imaginației pot să ne încante pentru un timp, prin noutatea pe care o căutăm cu toții, sătui de viață de zi cu zi. Dar plăcerile uluirii de moment se sfârșesc în curând, iar mintea se poate baza numai pe stabilitatea adevărului.“

9. Goethe: *Faust* (Partea a II-a): poemul anticanonic

DINTRE TOȚI MARI Scriitori occidentali, Goethe pare a fi cel mai puțin accesibil sensibilității noastre de azi. E adevărat că poezia lui nu se poate traduce prea bine în engleză, dar nu cred că acesta e unicul motiv. Și Hölderlin pierde mult prin traducere, dar ne place mai mult decât Goethe. Un poet și totodată un scriitor înțelept, care îl egalează, în limba sa, pe Dante, poate să depășească handicapul unei traduceri inadecvate, dar nu și schimbările din viață și din literatură, care ne determină să resimțim ideile sale centrale drept învechite. Goethe nu ne mai este înaintaș, așa cum a fost pentru Emerson și Carlyle. Înțelepciunea lui rezistă încă, dar pare să vină dintr-un alt sistem solar decât al nostru.

Goethe nu a avut precursori comparabili ca forță poetică în poezia germană. Hölderlin a venit după el și nu a avut rivali de atunci, nici măcar pe Heine, Mörike, Stefan George, Rilke, Hofmannsthal, Trakl sau Celan. Totuși, cu toate că se află la originea literaturii în limba germană, Goethe este, din perspectivă occidentală, un sfârșit, și nu un început. Ernst Robert Curtius, în opinia mea cel mai bun critic al literaturii germane moderne, observa că literatura europeană a avut o tradiție continuă de la Homer până la Goethe. Wordsworth a fost cel care a făcut un pas mai departe și a devenit inițiatorul poeziei moderne și al acelei literaturi introspective, care merge de la Ruskin până la Proust și apoi la Beckett, până de curând cel mai mare scriitor în viață. Goethe a trăit între 1749–1832, iar Wordsworth a trăit între 1770–1850, ceea ce îl face pe poetul romantic englez un contemporan mai tânăr al înțeleptului german. Poetii englezi și americani continuă însă să îl rescrie pe Wordsworth fără să vrea, în timp ce nu se poate spune că Goethe e de o importanță vitală pentru poezia germană contemporană.

Totuși, ar trebui să amintim că singularitatea lui Goethe e parte a imensei lui valori pentru noi, mai ales acum, când gândirea speculativă franceză a proclamat moartea autorului și hegemonia textului. Orice text al lui Goethe, oricât de diferit de celelalte, poartă marca personalității sale unice și copleșitoare, care nu poate fi ignorată sau deconstruită. A-l citi pe Goethe înseamnă a ști că moartea autorului este doar o metaforă galică târzie. Daimonul (sau daimonii) lui Goethe – se pare că putea avea oricâți dorea – este întotdeauna prezent în opera sa, ca și paradoxul continuu al faptului că atât poezia, cât și proza sunt reprezentative pentru un ethos clasic, universal și pentru un pathos romantic, intens personal. *Logosul* sau, în termeni aristotelici, *dianoia* (conținutul gândurilor) din opera lui Goethe este singurul aspect vulnerabil, din moment ce excentrica știință a naturii propusă de el pare astăzi o conceptualizare inadecvată a abordării sale daimonice a realității. Aceasta nu contează însă prea mult, pentru că forța literară și înțelepciunea lui Goethe supraviețuiesc istoricizării raționamentelor sale.

Curtius remarcă abil că „triumful luminii asupra întunericului e starea care i se potrivește lui Goethe cel mai bine” și ne amintește că Goethe folosește pentru această stare termenul *heiter*, nu atât de „vesel” ca echivalentul latin *serenus*, un cer fără de nori, fie zi sau noapte. Ca și Shelley după el, Goethe a făcut din luceafărul de dimineață un mit personal, dar nu pentru momentul sublim al stingerii stelei la venirea zorilor, așa cum a făcut Shelley. Seninul Goethe este astăzi o povară temperamentală pentru noi; nici noi, nici scriitorii noștri nu putem fi liniștiți. Faust trăiește până la o sută de ani și Goethe își dorea cu ardoare același lucru. Nietzsche ne-a învățat o poetică a durerii; doar ceea ce aduce suferință, sublinia el genial, poate fi, cu adevărat, de neuitat. Curtius îi atribuie lui Goethe o poetică a plăcerii, într-o tradiție mai veche, dar o poetică a seninătății, a cerurilor fără nori ar putea fi chiar mai apropiată de viziunea lui Goethe.

„A greși în ceea ce privește viața este necesar în viață”, o intuiție importantă la Nietzsche, face parte din marea (și recunoscuta) influență a lui Goethe asupra lui Nietzsche, Goethe construindu-și concepția despre poezie în jurul ideii că poezia este, prin excelență, un trop, iar tropul este un fel de eroare creativă. În capodopera sa, *Literatura europeană și Evul Mediu latin* (1948; 1953, în engleză), Curtius alătură două afirmații splendide ale lui

Goethe despre tropi. În *Note și eseuri*, atașate la *Divanul apusean-răsăritean*, Goethe vorbește despre metaforă în poezia arabă:

„...pentru oriental, toate lucrurile sugerează toate lucrurile, astfel că, obișnuit să aducă împreună cele mai diferite lucruri, el nu pregetă să obțină sensuri contrare prin schimbări minore, de litere și silabe. Limba este deja productivă în și pentru sine și, în măsura în care coincide cu imaginația, este poetică. Dacă începem cu primii tropi, cei necesari, pe urmă îi detectăm pe cei mai liberi și mai îndrăzneți, până când ajungem în final la cei mai inovatori și mai arbitrari sau chiar la cei inepti, convenționali și banali, ar trebui să avem o imagine de ansamblu a poeziei orientale.“

Desigur, am putea avea aici o metaforă generală pentru poezie, unde „toate lucrurile sugerează toate lucrurile“. În *Maxime și reflecții*, Goethe vorbește despre precursorul său (singurul pe care îl putea accepta, pentru că scrisese într-o limbă modernă diferită): „La Shakespeare există mulți tropi minunați, care se nasc din concepte personificate și care nu ni s-ar potrivi nouă, dar care la el sunt exact la locul lor, pentru că, în vremea lui întreaga artă era dominată de alegorie“.

Aceasta e consecința nefericitei distincții făcute de Goethe între „alegorie, unde particularul servește doar ca exemplu pentru general“ și „simbol“ sau „natura însăși a poeziei, care exprimă ceva particular, fără a ține cont de general sau a trimite la el“. Dar Goethe continuă prin a observa că Shakespeare „găsește imagini acolo unde noi nu ne-am gândi, de exemplu în cartea [...] considerată încă sacră“. A face printr-un trop un obiect sacru dintr-o carte nu este o alegorie, în sensul neinteresant dat de Goethe, dar este o alegorie prin modul simbolic și autentic în care toate lucrurile din nou sugerează toate lucrurile. O astfel de metaforă a cărții este o deschidere pentru Goethe spre propriile lui ambiții, ca poet, fiind chemat să întrupeze și să extindă tradiția europeană literară fără a fi copleșit de contingente și fără a-și pierde individualitatea.

Acest aspect al lui Goethe a fost evidențiat de principalul său urmaș din secolul XX, Thomas Mann. Cu o ironie plină de dragoste (sau poate o dragoste ironică), Mann a realizat câteva portrete remarcabile ale lui Goethe,

de la eseul *Goethe și Tolstoi* (1922) la triada de eseuri din anii '30 (despre literat, „reprezentantul epocii burgheze“ și *Faust*) și până la romanul *Lotte la Weimar* (1939), încheind cu *Fantezie despre Goethe* în anii '50. În afară de *Lotte la Weimar*, textul cel mai remarcabil este discursul scris pentru comemorarea a o sută de ani de la moartea poetului: *Goethe ca reprezentant al epocii burgheze*. Pentru Mann, Goethe este „un om extraordinar sub forma unui poet“, profetul culturii germane și al individualismului idealist și, dincolo de toate acestea, „o personalitate miraculoasă“ și „un om asemenea unui Dumnezeu“, cum spunea Carlyle. Ca reprezentant al burgheziei, Goethe însuși vorbește de „comerțul liber de concepții și sentimente“, pe care Mann îl interpretează ca fiind „un transfer caracteristic al principiilor economiei liberale în viața intelectuală“.

Mann insistă că seninătatea lui Goethe e o realizare estetică, nu o calitate naturală. În *Fantezie despre Goethe*, Mann observă la Goethe acel „narcisism superb, o mulțumire de sine mult prea serioasă și preocupată de autoperfecționare, iluminare și distilare a propriilor calități pentru a fi numită, în mod meschin, «vanitate»“. Farmecul acestei caracterizări stă în faptul că Mann vorbește și despre sine, nu doar despre Goethe, atât aici, cât și în splendidul eseu din 1936, *Freud și viitorul*.

„Acea *imitatio* a lui Goethe, trecută prin Werther și Wilhelm Meister și ajunsă la maturitate în *Faust* și în *Divan*, poate încă să modeleze și să dea o valoare mitică vieții unui artist, născându-se din subconștientul său și totuși jucând – ca modalitate tipic artistică – rolul unei conștiințe zâmbitoare, copilăroase, dar profunde.“

Când urmează principiul *imitatio* Goethe, Mann face din Werther pe Tonio Kröger, din Wilhelm Meister pe Hans Castorp, din Faust pe Doctor Faustus și din *Divan* pe Felix Krull. Există ecouri în remarcile lui Mann ale ideii lui Goethe că „modelele perfecte au un efect neliniștitor, pentru că ne fac să trecem cu vederea stadii necesare în propriul nostru *Bildung*, putând pierde calea și greși la nesfârșit“. Mann citează în câteva locuri întrebarea crudă și centrală pe care și-o pune Goethe la bătrânețe: „Poate un om să trăiască atunci când și ceilalți trăiesc?“. Se află aici, implicit, două superbe aforisme ale lui Goethe, care formează o dialectică a creației sale târzii: „Doar folosindu-ne

de bogățiile altora putem crea ceva măreț" și „Ce putem oare considera al nostru în afară de energie, forță și voință?”.

Curtius îl consideră pe Goethe cel din urmă reprezentant și perfecționistul culturii literare care începe cu Homer și Virgiliu și continuă cu Dante, Shakespeare, Cervantes, Milton și Racine. Doar un scriitor cu forța daimonică a lui Goethe ar fi putut sintetiza atât de multe influențe fără a cădea în perfecțiunea morții. Nedumerirea noastră constă acum în faptul că Goethe, în ciuda propriei vitalități și a înțelepciunii, face dovada, în cea mai puternică poezie lirică a sa, a unei conștiințe prea unitare pentru a reprezenta un nou început pentru poezie, o poezie la fel de puternică precum a lui Wordsworth, și totuși infinit mai puțin impresionantă. *Trilogies der Leidenschaft* sau *Trilogiile pasiunii*, în ciuda unei remarcabile patimi retorice, nu sunt poeme ce ating însuși miezul ființei noastre, ca *Tintern Abbey* sau *Intimations* (Aluzii). *Preludiul* nu poate fi considerat poezie superioară lui *Faust*, dar pare mult mai aproape de dezideratul artistic. Marea enigmă estetică legată de Goethe nu este generată de realizările sale lirice sau narative, ambele de necontestat, ci de *Faust*, cel mai grotesc și greu de asimilat dintre poemele dramatice occidentale.

ERICH HELLER scrie ironic: „Care este păcatul lui Faust? Neliniștea spiritului. Care este mântuirea lui Faust? Neliniștea spiritului.” Aceasta este fie o confuzie a lui Goethe, fie propria sa concepție privitoare la ideea gnostică a salvării prin păcat; cred că putem să o numim confuzie, deși Heller o consideră mai mult un fel de ambiguitate nepotrivită:

„Ceea ce el nu putea scrie era tragedia *spiritului* uman. Aici eșuează tragedia lui Faust și devine ilegitim ambiguă, pentru că, în ultimă instanță, nu există la Goethe nici un spirit specific *uman*. Acesta este fundamental contopit cu spiritul naturii.”

Hermann Weigand, deși consideră că „mântuirea lui Faust este complet neortodoxă”, pune mântuirea ereticului pe seama „luptei continue a eroului de a-și depăși propria personalitate”, care era desigur și încercarea lui Goethe. Mă tem însă că Heller are dreptate, și Faust nu are nici un fel de personalitate sau spirit uman, ceea ce face poemul și mai dificil pentru noi. Nimic la

Goethe nu este mai homeric (sau o parodie grotescă a lui Homer) decât absența oricărui spirit uman în afara forțelor și energiilor naturii. Faust, ca și eroii homerici, e un câmp de luptă unde se ciocnesc forțe contrarii. Prin aceasta se deosebește el de Hamlet, care rămâne în tradiția biblică a spiritului *uman*. Faust n-ar putea spune niciodată, ca Hamlet, că în sufletul lui se dă o luptă. Mai curând, inima, mintea și percepțiile sale nu interferează, el fiind doar locul arbitrar ales în care acestea se ciocnesc.

Goethe scrie totuși o tragedie germană, nu o epopăe homerică, deși termenul „tragedie” are un sens diferit în *Faust*. Heller spune că tragedia lui Faust este că el e incapabil de tragedie. Este Ahile, personajul homeric, un erou tragic? Bruno Snell, E.R. Dodds și Hans Fraenkel ne demonstrează că până și Ahile, cel mai bun dintre ahei, este copilăros, neștiind să-și pună de acord rațiunea, trăirile și senzațiile. Există o calitate homerică pozitivă la Goethe totuși, dar Faust pare homeric doar prin infantilismul său. Oedip și Hamlet se maturizează în tragediile lor; prin comparație, Faust e un copil.

Aceasta nu e însă o eroare estetică. Este ceva care accentuează straniețatea ce face din *Faust* una dintre cele mai groțeste capodopere ale poeziei occidentale, sfârșitul tradiției clasice cu privire la ceea ce s-ar putea numi o piesă satirică (de la „satir”) vastă, cosmologică. Partea întâi e destul de ciudată, dar partea a doua îi face și pe Yeats și pe Browning să pară îmblânziți, iar pe Joyce, mult simplificat. A fost un noroc pentru Goethe că Shakespeare a fost englez, pentru că diferența de limbă i-a permis să preia și să imite opera acestuia fără a trăi anxietatea mutilării sale. *Faust* nu poate fi considerat întru totul shakespeareian, dar îl parodiază aproape continuu pe Shakespeare.

Benjamin Bennet consideră că obiectul poemului este „revitalizarea limbii”, ceea ce eu aș putea reformula ca „o încercare de a revitaliza germana la fel cum Shakespeare a făcut cu engleza”. Bennett consideră că, neapartenând nici unui gen prin excelență, *Faust* este „antipoetic”, Goethe încercând să curețe ironia de limbajul poetic și să reinstaureze un fel de patos vizionar. Cu un mare (și deliberat) nerealism critic, Bennett susține că lungimea poemului este „infinită, în sensul că se poate întinde atât cât vrea fiecare”. Uneori, când citesc *Faust*, încerc să-mi impun și mie, și poemului un fel de disciplină, dar forța de sugestie a punctului de vedere al lui Bennett se păstrează neschimbată.

Întrebarea critică imposibilă rămâne: poate cineva să definească valoarea estetică – dimensiunile și limitele ei – în *Faust*? Bennett a rezolvat probabil

problema dimensiunilor, dar limitele nu pot fi trecute cu vederea, mai ales într-o vreme și într-o țară în care *Faust* pare a fi misterios ca un elefant alb în tradiția poetică. Cum am spus deja, citim *Preludiul* lui Wordsworth și epopeile lui Blake mai ușor decât citim *Faust*. Suntem oare copleșiți de aparenta seninătate a personalității poetice a lui Goethe și de intensitățile jalnice ale lui *Faust*? Sau poate că nu ne mai găsim locul în relația cu teatrul lumii, așa cum e văzut acesta de Goethe, și ne întrebăm ce se întâmplă și de ce ar trebui noi să facem parte din el?

Pentru a argumenta măreția lui *Faust*, a invoca varietatea lirică și puterea retorică sau chiar inventivitatea mitologică nu mi se pare suficient. Avem tendința de a prefera *Elegiile romane*, *West-Östlicher Divan* (*Divanul apusean-răsăritean*) și chiar *Epigramele venețiene*. Am auzit chiar o remarcă răutăcioasă că *Faust* ar fi pentru Goethe ceea ce este *Așa grăit-a Zarathustra* pentru Nietzsche (și pentru adepții săi): un eșec măreț. Într-adevăr, este aproape la fel de imposibil să rezumăm *Faust* cum este să rezumăm *Zarathustra*. A citi *Faust* cu atenție înseamnă însă altceva. El devine un banchet al simțurilor, deși, fără îndoială, prea plin de mâncăruri nesănătoase. La fel ca un coșmar sexual sau ca o fantezie erotică, poemul nu are rival și e de înțeles acum de ce Coleridge a fost atât de șocat încât a refuzat să îl traducă. Este într-adevăr o operă despre ceea ce poate fi îndeajuns, iar Goethe găsește mii de chipuri să ne arate că sexualitatea în sine nu este suficientă. Chiar mai obsesiv, *Faust* ne învață însă că fără sexualitate absolut nimic nu e de ajuns.

Bennett ne amintește cu folos că arta lui *Faust* stă în aceea că poemul anulează sistematic orice perspectivă din care am vrea noi să-l interpretăm. Perspectivismul se blochează prin ambiguitate deliberată, din care Goethe pare să fi inventat vreo 77 de tipuri. În viziunea lui Nietzsche, Goethe îl reprezintă mai mult pe Dionysos decât pe Apollo, așa cum pentru Freud el era o întrupare a lui Eros, nu a lui Thanatos. Singurul zeu în *Faust* mi se pare a fi Goethe însuși, pentru că acest poet extraordinar nu a fost nici creștin, nici epicurian, nici platonician, nici empirist. Poate că spiritul naturii, mai mult decât Mefisto, îl exprimă pe Goethe, dar am ajuns să ne plictisim de toate aceste spirite ale lui Goethe. Astfel, figura centrală în *Faust* trebuie să fie Mefisto, pe drept cuvânt salutat de Erich Heller ca precursor legitim al viziunii lui Nietzsche asupra vidului nihilist. Heller crede că Nietzsche a fost faustic, dar o astfel de viziune ar însemna să nu ținem cont de ironia nietzscheană.

Nu cunosc poezie mai surprinzătoare decât ultimele cuvinte, grotesc și sublim absurde, ale eroic-ridicolului Mefisto, în timp ce luptă de unul singur împotriva armatelor cerești de îngerăși și trandafiri, care-l împiedică să ia sufletul promis lui de Faust. Cum am putea înțelege o astfel de scenă scandaluoasă? Imediat ce Faust strigă „mă bucur acum de momentul meu cel mai înalt“, cade și dispare, iar ceea ce urmează este atât dincolo de, cât și sub nivelul criticii literare. Farsa ia brusc locul stilului elevat atunci când Mefisto își conduce legiunile de diavoli lași și grași, cu coarne scurte și drepte, sau de diavoli slabi cu coarne lungi, curbate, pentru a-i vedea apoi cum fug dinaintea unui stol de îngerăși delicioși. Înving de tentația carnală față de acești fermecători adversari, Mefisto continuă să se lupte galant, apoi se compară în mod hilar cu Iov și sfârșește prin a-și recunoaște înfrângerea, câștigându-ne afecțiunea prin mărturisirea poftelor sale mult prea umane.

„Bietul diavol bătrân“, ne gândim noi, dar și „diavol bătrân și înrăit“, de asemenea, care, în mod scrupulos, se acuză singur. Aceasta este o parte importantă a valorii mereu surprinzătoare a lui Goethe: Faust nu are un spirit uman sau personalitate, pe când Mefisto, în mod încântător, le are. Când a scris despre Mefisto, Goethe a fost un poet adevărat, iar despre cei din alaiul Diavolului a scris de parcă i-ar fi cunoscut, așa cum Goethe pare să fi cunoscut totul.

FAUST SE MAI JOACĂ încă în Germania, deși e considerat mai mult operă decât piesă de teatru. Eu nu am văzut nici o astfel de reprezentație și prefer să nici nu văd vreuna până când un regizor nu va reuși să o facă să beneficieze de toate mijloacele unei producții cinematografice. Partea a doua din Faust e un film coșmăresc, pe care ni-l putem imagina chiar în timp ce ne luptăm cu straniețea textului. Oricât de ciudată ar fi prima parte, cea de-a doua constituie opera cea mai atipică și totuși canonică din literatura occidentală.

Goethe a început să compună ceea ce urma să devină *Faust* în 1772, când avea aproape douăzeci și trei de ani, și l-a terminat după șaiszeci de ani, chiar înainte să moară, în 1832. Un poem dramatic creat în șaiszeci de ani e sortit să fie un monstru, iar Goethe se străduiește să facă partea a doua

a poemului cât mai monstruoasă posibil. Criticii au tot încercat să demonstreze unitatea poemului și să arate că prima parte prevestea în vreun fel partea a doua, dar, în afară de câteva legături mecanice, cele două părți nu-i au în comun decât pe Faust și pe diavolul comic, Mefisto, o figură deloc satanică, dacă îl comparăm cu personajul din tradiția populară sau cu eroul ticălos din *Paradisul pierdut*. Cum Faust e lipsit de personalitate, iar Mefisto are o personalitate multiplă, nu se configurează o continuitate a poemului.

Dar toate acestea au o importanță prea mică, odată ce poetul din partea a doua dorea să fie cât mai enigmatic cu putință. Încă de la începutul carierei sale literare aclamat ca un Mesia, Goethe a reușit să evite facilul doar printr-o continuă tendință de a experimenta, în acest sens, partea a doua din *Faust* fiind mai mult un experiment decât un poem. Edițiile din *Faust* prezintă frecvent un tabel analitic al datelor de compoziție și al formelor prozodice, care-mi amintește de tabelele destinate Torei din lucrările de exegeză biblică, doar că Goethe este, în același timp, autorul divin, marele scriitor al Deuteronomului, cel ce ni-l înfățișează pe Iahve-Elohim. Ca și piesele lui Shakespeare, *Divina comedie* a lui Dante sau *Don Quijote* al lui Cervantes, *Faust* este încă o „biblie” laică, o carte uriașă, de o ambiție absolută. Spre deosebire însă de Shakespeare și Cervantes, neinteresați de cosmologie, și parodic, asemănător cu Dante și Milton, Goethe țintește spre o viziune absolută (în cazul lui ar trebui chiar să folosim pluralul: viziuni). Amestecul de mitologii, istorii, speculații și imagini ale poeților anteriori din partea a doua nici nu poate fi numit „eclectic” măcar. Oricum ar fi, Goethe îl folosește însă, pentru că totul poate fi rescris ca „fragmente dintr-o mare confesiune” – operele lui Goethe și *Faust* în special.

Shakespeare, pe care Goethe, genial și realist, îl plasa deasupra sa ca valoare, nu are o influență atât de mare asupra sa în partea a doua, cum avușese în prima parte, care dă seama de multitudinea de personaje, povești și forme clasice din partea a doua. Deschiderea spre antici e, de fapt, o mișcare defensivă față de Shakespeare, chiar dacă nu prea îi reușește. Nici nu ar fi putut să-i reușescă! Poziția definitivă a lui Goethe față de Shakespeare se poate deduce din eseul scris în 1815, *Schäkespear und kein Ende!*, tradus de Randolph S. Boume sub titlul *Shakespeare ad infinitum*. În ciuda continuiei sale atitudini ambivalente față de marele dramaturg, sensibilitatea estetică a lui Goethe a triumfat asupra propriei vulnerabilități:

„Nimeni nu a înfățișat mai bine ca el legătura dintre necesitate și voință în fiecare personaj. Individul, ca personaj literar, se supune unei necesități și unei linii clare de acțiune, dar, ca ființă umană, el are o voință, liberă de constrângere și universală în așteptările ei. Așa apare conflictul interior, iar Shakespeare e superior oricărui alt autor prin semnificația dată acestui conflict. Poate însă apărea și un conflict exterior, prin care individul să se ridice la o asemenea poziție încât voința sa limitată să ajungă o necesitate de neînvins. La aceasta m-am referit înainte în cazul lui Hamlet.“

Interpretarea pe care o dă Goethe lui Hamlet apare în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1796), unde Wilhelm ne oferă acea vestită, dar greșit orientată idealizare a celui mai complex personaj shakespeareian. L-am putea oare recunoaște pe Hamlet în aceste cuvinte?

„O natură minunată, pură, nobilă, morală în cel mai înalt grad, însă fără puterea și energia care pot da naștere unui erou, se prăbușește sub o povară pe care nu o poate purta și nici nu o poate refuza. Pentru el, toate îndatoririle sunt sfinte, iar cea din prezent e prea grea. I s-a cerut imposibilul – nu în sine imposibil, ci doar pentru el. Se răsucesce și se chinuie, înaintează și se retrage, contemplă și e contemplat; în final, face orice, fără să-și piardă din vedere scopul, dar nu-și găsește pacea.“

Ne-am putea întreba oare ce piesă citea Goethe/Wilhelm Meister. Sigur este că nu poate fi vorba aici de tragedia lui Shakespeare, în care Hamlet îl ucide pe Polonius cu sânge rece, îi trimite bucuros pe Rosencrantz și Guildenstern la moarte și se poartă față de Ofelia cu o brutalitate obscenă și de neiertat. Pe de altă parte, nimic nu ar fi mai nedrept decât să comparăm *Faust*, partea întâi sau a doua, cu *Hamlet* sau cu oricare altă mare tragedie shakespeareiană. Prințul Danemarcei este un personaj dramatic puternic, a cărui personalitate este universal captivantă și ciudat de cuprinzătoare. Hamlet este singurul personaj cu *conștiință auctorială*, fără ca el să fie reprezentarea lui Shakespeare însuși. Hamlet este un miracol al interiorității. Shakespeare a găsit mijloacele de a ne uimi cu o complexitate psihologică a personajului său până într-atât încât am vrea să-l ascultăm pe Hamlet vorbind despre tot

ceea ce ne uimește în univers. Oricât de lungă ar fi piesa, cititorul fascinat (mai mult decât spectatorul) ar vrea ca ea să fie și mai lungă. Dorim să auzim tot ceea ce Hamlet ne-ar putea spune.

Pornind de la un standard atât de înalt, Faust sau chiar Mefisto nici nu par personaje. Temându-se să se compare cu Shakespeare, Goethe s-a hotărât să rivalizeze cu drama Epocii de Aur spaniole și mai ales cu Calderón. La Calderón, ca și la Goethe, în *Faust*, protagoniștii se află la granița dintre personaj și idee, ei sunt metafore extinse pentru a acoperi un complex de probleme tematice. Acest lucru e valabil pentru Calderón și Lope de Vega, dar Goethe dorea ca opoziția personalitate-metafore tematice să fie una de reciprocitate și a renunțat la modelul lui Calderón pentru a reintra în universul shakespearian.

Maestru al capriciului, Goethe știe cum să evite capcana acestuia, dar nu întotdeauna; drama lui cosmologică are de suferit ori de câte ori Shakespeare e evocat. Cititorului i se poate părea curios că *Faust* (mai ales cea bizară parte a doua), în vastitatea sa, este totuși, după expresia lui Gide, „saturată de viață”. Aceasta nu se întâmplă totuși și în pasajele în care presupusul erou tragic apare. Mitologii nebunești roiesc împrejurul nostru, pline de viață, și Mefisto asemenea, complotând continuu. Numai Faust însuși pare a fi pasiv, lipsit de culoare, mecanic sau pur și simplu dormitând. Situația nu se datorează însă faptului că personalitatea multiplă a lui Goethe este prea prezentă în acest aventurier renescentist grefat pe un spirit german, ci aceuia că personajul principal nu e aproape deloc un Mesia. Forța lui Goethe se arată în construcția monștrilor din partea a doua, nu însă și în cazul bietului Faust. Aici nu poate fi vorba de ceva întâmplător, dar oricum rămâne o nereușită estetică. Goethe a căutat atât de mult să infirme orice identificare a lui cu Faust, încât a uitat de forța lui uriașă, supranaturală, de natura infinită a propriei personalități. Aceeași problemă apare și în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (titlul lui Carlyle pentru cea mai bună scriere a lui Goethe), unde suntem fascinați de aproape oricare alt personaj, mai puțin de nesăratul Wilhelm Meister însuși.

Goethe răspândea atâta farmec, încât nici un personaj creat de el nu se putea ridica la înălțimea propriului creator. Shakespeare nu era interesat de propria persoană și era, evident, destul de lipsit de culoare în comparație cu Christopher Marlowe și Ben Jonson ori chiar cu figuri minore ca George Chapman și John Marston. Enigma și măreția operelor lui Goethe, și mai

ales a lui *Faust*, partea a doua, constă însă tocmai în modul în care creația este impregnată de personalitatea seducătoare a poetului, astfel încât îl prețuim mai mult pe poet decât reprezentările sale. Ceea ce se întâmplă la Byron se întâmplă și la Goethe, dar la o scară superioară, așa cum a și înțeles, fără îndoială, subtilul autor al lui *Faust*.

Nu sunt numeroase personalitățile charismatice care devin mari scriitori; Goethe este cel mai bun exemplu din toată literatura occidentală. Ceea ce conta mai mult pentru el era tocmai personalitatea sa. El este printre scriitori ceea ce este Hamlet printre personajele literare. Biograful său, Nicholas Boyle, își începe primul volum, *Goethe: poetul și epoca sa* (1991), cu o afirmație incontestabilă: „Despre Goethe sunt mai multe de știut decât despre orice altă ființă umană”. Nici chiar Napoleon, contemporanul lui, nu-l poate întrece și nici Byron sau Oscar Wilde ori alt iluminat estet. Despre Shakespeare nu știm aproape nimic important și nu putem să nu ne întrebăm dacă mai e ceva important de știut despre om, dincolo de piesele sale. Despre Goethe, Boyle pare să știe totul și totul pare să conteze.

Așa cum observaseră atât Nietzsche, cât și Curtius, în moduri diferite, Goethe este o întreagă cultură în sine, cultura umanismului literar, în lunga ei tradiție, de la Dante până la partea a doua din *Faust*, realizarea canonică a epocii aristocratice despre care vorbește Vico. În memoria lui Goethe se intersectează operele clasice ale epocii teologice – epopeile lui Homer, tragediile ateniene, Biblia – cu operele lui Dante, Shakespeare, Calderón și Milton, iar rezultatul acestei intersecții este o cultură proprie numai lui Goethe, în timpul și în națiunea lui. Acest amalgam nu a mai apărut la nici un poet de atunci înainte. După cum el însuși părea să știe, Goethe a fost un capăt de drum, nu un început. Opera sa avea să mai trezească ecouri încă un secol după moarte, dar, de atunci, el nu mai trăiește în nici un poet contemporan, ci se află doar printre morți și printre exegeții lor.

Enigma lui Goethe stă în misterul personalității sale, în acea aură care a supraviețuit epocii democratice, doar pentru a se stinge, în final, în haosul nostru de azi. Thomas Mann este ultimul mare scriitor care pornește din Goethe și el însuși a intrat brusc într-un con de umbră, ca și maestrul său, chiar dacă nu pentru totdeauna. Ironia umanismului nu mai e modernă în anii '90 și nimic nu ne face să credem că ar urma o revenire a ei spre sfârșitul apocaliptic al acestei decade. Goethe s-a trezit aclamat ca un Mesia încă

din tinerețe, deși nu era nici pe departe un scriitor creștin, și s-a apărat cu o teribilă ironie de propria divinizare. Singurul care crede în Dumnezeu în *Faust*, partea a doua, este Mefisto; Faust însuși e o prefigurare a lui Nietzsche, îndemnându-ne să credem mai mult în această lume decât într-o instanță transcendentă.

Shakespeare a devenit un zeu muritor pentru Victor Hugo și pentru mulți alții după el (și pentru mine însumi), în timp ce Goethe a avut satisfacția de a primi un statut divin în cadrul propriei generații din partea esteților germani. Distanța uriașă dintre cei doi e dată de ceea ce s-ar putea numi charisma cuvântului și a scriitorului. Aproape toți contemporanii (singura excepție care îmi vine în minte este aforistul Lichtenberg) l-au considerat pe Goethe o minune a naturii, o lumină aproape supranaturală. Totuși, Goethe nu se considera un profet și nicidecum un zeu, plăcându-i să fie un *Weltmensch*, o creație a acestei lumi. Un iconoclast desăvârșit, Goethe moștenește tot ce a fost mai sălbatic și mai idiosincronic în cultura estetică occidentală, oricât de puțin am putea noi înțelege acest lucru în prezent. Superba exhibare a propriei personalități în operă este modelul pentru religia americană a încrederii în sine, propovăduite de Emerson. Într-un sens foarte complex, dar și foarte real, Statele Unite sunt mai mult în spiritul lui Goethe astăzi (fără să o știe) decât Germania modernă. În centrul intensității charismatice a spiritului lui Goethe se află o grijă neobosită față de propria persoană, iar *Faust* este un poem religios doar în măsura în care este și poemul dramatic al sinelui care nu cunoaște limite.

RELIGIA SINELUI nu cunoaște o împlinire mai sublimă decât în *Faust*, partea a doua. Partea întâi este un poem remarcabil, însă doar o umbră a ceea ce va urma în partea a doua. Figura lui *Faust* pare să îl aibă ca model pe primul presupus gnostic aflat la originea ereziilor creștine, Simon Magul din Samaria, care, odată ajuns la Roma, și-a luat numele de Faustus – „cel favorizat”. La începutul ascensiunii lui straniei, Simon găsisese o prostituată în Tir, Elena, pe care o proclamase „gândul căzut al lui Dumnezeu” și, într-una din reîncarnările ei anterioare, Elena din Troia. Scandalul iscat de această erezie este sursa îndepărtată a legendei faustice, care s-a legat apoi de numele unui

anumit Georg sau Johann Faust, un astrolog rătăcitor de la începutul secolului al XVI-lea, care a murit prin 1540.

Cea mai veche versiune a lui *Faust* (1587) conține trama narativă, folosită mai întâi de Christopher Marlowe în *Doctor Faustus* (1593) și apoi de Goethe, printre mulți alții. Atât versiunile populare, cât și cele poetice ale poveștii tind să îl asocieze pe Faust cu libertinul Don Juan. Cele două legende au afinități clare: ambii eroi ticăloși caută cunoașterea ascunsă, fie ocultă, fie sexuală; amândoi trec de la o iluzie erotică la alta și ambii evoluează, prin dorință și exces, spre damnare. Byron, ca poet și ca personalitate charismatică, aduce ambele legende la punctul culminant prin propria persoană, așa cum observă Goethe, foarte pătrunzător. Căderea în moarte din cele două legende apare în *Faust*, partea a doua, când Euphorion (Byron), fiul lui Faust și al Elenei, are soarta lui Icar.

Partea întâi ne oferă un Don Juan complet nepotrivit, în persoana protagonistului, a cărui aventură cu inocenta Margareta o duce pe aceasta la distrugere pe pământ și la o mântuire neconvingătoare în cer. Goethe a fost însă mai mult preocupat să ne ofere cel mai bine realizat Faust posibil, chiar dacă realizarea lui lirică o depășește pe cea dramatică. Nu ni-l amintim pe acest Faust ca pe reprezentarea unei posibile persoane, ci ca pe istoria unei conștiințe, fundamental detașate atât de acțiune, cât și de pasiune, oricât de mult ar aspira la ele. Minteia lui Goethe însuși era fără odihnă, a lui Faust era aproape fără odihnă. Goethe era, desigur, conștient de diferență și și-a asumat riscul estetic implicat. Nimeni nu recitește *Faust* – oricare dintre părți – doar pentru că devine obsedat de Faust, cum se întâmplă în cazul lui Hamlet. Eu însumi recitesc *Faust* doar pentru a vedea cum poate Goethe să facă din eroul său ceva atât de diferit de sine. Când recitesc *Hamlet*, vreau să văd ce poate face Hamlet însuși din sine.

Ajungem astfel din nou la ideea lui Erich Heller: Goethe evita tragedia, în timp ce Shakespeare a imortalizat-o pentru totdeauna. Așa cum credea Heller, „dacă putem spune că limitele lui Goethe își au originea chiar în geniul său aparent nelimitat, ne referim în mod special la «geniu», nu la talent, dar, din păcate, Goethe și-a folosit întotdeauna talentul ca să se apere împotriva geniului”.

Eu aș modifica cele spuse, remarcând că partea întâi din *Faust* este apărarea lui Goethe împotriva propriului geniu, în timp ce partea a doua, mult

mai puternică, este apărarea împotriva geniului celorlalți: autorii tragici greci, Homer, Dante, Calderón, Shakespeare și Milton. Partea a doua nu se mai confruntă cu realitatea răului din prima parte, dar cititorului, nerăbdător să vadă tragedia, nu-i mai pasă. Nici nu ar putea să-i mai pese, pentru că valul de energie creatoare de mituri al lui Goethe cere o forță supranaturală a răspunsului. Versurile nu se pot traduce, dar filmele cu monștri da, iar partea a doua din *Faust* este cel mai grandios film cu monștri văzut vreodată. Aceeași tendință care mă face să revăd mereu *Dracula* mă face să mă întorc mereu și la partea a doua din *Faust*, unde Mefisto devine vampirul cu cea mai debordantă imaginație. Goethe pare să îl lase pe Mefisto să „scrie” cea mai mare parte din text, iar rezultatul poetic e minunat.

Prima parte se termină cu un adevărat cazan al tuturor păcatelor, greșelilor și remușcărilor, în care doar Faust s-ar putea scufunda. Dar prima scenă din partea a doua e de ajuns pentru a anula acest efect. Goethe îi este profund îndatorat lui Shakespeare pentru faptul de a fi arătat că apoteoza poate fi convingătoare dramatic. În actul V, Hamlet a depășit tot ce s-a întâmplat în primele patru acte, iar începând cu scena a doua a celei de-a doua părți, Faust e complet eliberat de tragedia Margaretei. Hamlet se mai poate revolta în legătură cu intensitatea fostei lui iubiri pentru Ofelia, dar noi nu-l mai credem, pe bună dreptate, în timp ce Faust nici nu mai încearcă să se arate nostalgic față de Ofelia sa. Evident, Goethe nu se lasă pradă remușcărilor, mai ales în chestiuni amoroase. O femeie pierdută era un poem câștigat, iar Margareta era prima parte, așa cum Elena va fi partea a doua. Mă cutremur numai când mă gândesc la o posibilă interpretare feministă a lui Goethe sau chiar a lui Dante sau Yeats, odată ce aceștia, mai mult chiar decât Milton, au idealizat, demonizând astfel, femeia. Când corul mistic încheie partea a doua cântând „Femeia, în eternitate, / ne arată drumul”, o femeie de azi ar putea întreba: „Spre ce?”.

Goethe l-a urmat pe Dante, dar acest lucru nu l-ar scuza astăzi deloc. Dacă aparentul obiect era Margareta sau Elena, Faust a rămas totuși adevăratul subiect, dar și obiect al propriei căutări, pentru că Goethe căuta, cu bună știință, exclusiv pentru sine. Ca și Berowne din *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, Goethe căuta în ochii femeii focul prometeic, reflexie a propriei flăcări creatoare. Shakespeare este sălbatic și deliberat plin de umor în această poveste, dar Goethe este la fel de narcisist ca și Berowne. Se poate vedea

acum de ce critica feministă se împacă mai bine cu Shakespeare, care reprezintă ambele sexe și pe nici unul. Goethe este atât de vulnerabil în fața unei critici feministe, încât rezultatele nici nu ar fi prea interesante, dacă nu cumva critica s-ar îndrepta spre feminizarea grotescului din mitologia monstruoasă care ni se prezintă.

Singurul rival contemporan al lui Goethe în crearea de mituri a fost William Blake, care nu era deloc citit și ale cărui „scurte epoei” (după termenul lui Milton) sunt încă accesibile doar unei categorii restrânse, instruite și aproape obsesive de cititori. Citind, încă de copil, poemele ezoterice ale lui Blake și publicând comentarii extinse asupra lor în tinerețe, mi se pare normal să mă gândesc la Blake în contrast cu *Faust*, partea a doua. Creațiile mitopoetice ale lui Blake sunt sistematice și în susținerea unei dispute apocaliptice cu tradiția canonică. Invențiile lui Goethe sunt în stil liber, jucăuș și încearcă să subsumeze tradiția. Mă surprind alegând partea a doua din *Faust* în loc de *The Four Zoas* (Patru Zoa), *Milton* sau *Ierusalim*.

Același raționament s-ar putea aplica și atunci când Byron, Keats sau Shelley ar fi confrunțați cu partea a doua din *Faust*. Byron și Shelley nu ar fi ezitat în privința verdictului, dacă ar fi trăit să citească cel mai mare poem al lui Goethe. Traducerea fragmentară a părții întâi de către Shelley e încă cea mai bună în limba engleză, în timp ce relația Byron-Goethe este una dintre cele centrale, dacă nu chiar cea mai importantă din partea a doua. Spiritul lui Byron apare prin băiatul care conduce carul triumfal și prin Euphorion, copilul lui Faust și al Elenei. Chiar mai ciudat, ceea ce e byronian și reprezintă, pentru Goethe, echivalentul demonicului, trece în figura lui Homunculus, o ființă mult mai vie decât conducătorul de car Euphorion. Goethe și Byron nu s-au întâlnit niciodată și au avut doar un scurt schimb de complimente epistolare, înainte ca Byron să moară în Grecia. Nu ar fi însă exagerat să spunem că Goethe privea cu infatuare relația lui cu Byron, pe care îl considera, în mod straniu, mai presus de Milton și imediat după Shakespeare. Goethe nu știa foarte bine engleza și asta se poate să-i fi determinat și părerea, care nu erau totuși singulare în Europa de-a lungul perioadei romantice. În ciuda marelui atașament al lui Goethe față de clasicism, partea a doua din *Faust* este opera centrală a romantismului european și Byron însuși se află inclus în această tragedie germană, care nu e de fapt o tragedie.

Shakespeare și Dante, Goethe, Cervantes și Tolstoi subminează, prin și în opera lor, toate distincțiile de gen. Goethe chiar își asumă riscul de a lua în râs genul, în stilul ironiei hamletiene. Nu cred că există altă operă de valoare a lui *Faust* care să-i refuze atât de brutal orice perspectivă certă cititorului ei. Poate că de aceea Goethe l-a atras atât de mult pe Nietzsche, adept al perspectivismului, dar îi este greu oricărui cititor (chiar și mie) să citească un poem care nu se vrea nici luat complet în serios, dar nici în totalitate ironic. Există o anumită lipsă de bună-credință auctorială la Goethe, care, dintr-o altă perspectivă, este totuși (deliberat) extrem de fermecătoare. *Veghea lui Finnegan*, un alt „elefant alb” în istoria literară, ca și *Faust*, se dovedește o carte plină de umor după ce înveți să o citești, dar e și plină de o mare bună-credință din partea lui Joyce. Dacă-i acorzi o anumită perioadă din viața ta, această carte te va răsplăti – așa este concepută. Partea a doua din *Faust* este însă scandalos de plăcută pentru cititor, fiind, în același timp, o capcană, un abis mefistofelic fără capăt.

Joyce dovedește în *Veghea lui Finnegan* o seriozitate blândă și sinceră; el nu-și ia în râs și nu-și exploatează cititorul. Goethe își propune, plin de ambiție, să intre în patrimoniul literaturii universale și să recreeze limbajul, dar asta cumva pe seama cititorului. Deși poet al epocii haotice, Joyce e democratic în elitismul lui literar, cum fusese și Blake mai înainte. Dacă treci de dificultățile textului, vei fi răsplătit pe măsură. Cel din urmă bard al epocii aristocratice, Goethe, se amuză lăsându-ne până la sfârșit într-o continuă contradicție și confuzie. Aceasta nu scade cu nimic splendoarea celei de-a doua părți din *Faust*, dar ne aduce la exasperare uneori și mai ales astăzi. Poate că asta înseamnă doar că epoca omului faustic s-a stins și a început aceea a feminismului și a celorlalte ideologii, dar mai poate întruchipa și reproșul lui Goethe la adresa noastră, care cerem de la un poem ceea ce el nu e obligat să ofere. Rămân totuși anumite întrebări: ce anume are *Faust*, partea a doua, în afară de strălucirea autorului și de o infinită exuberanță a limbajului? Sunt măreția lirismului și inventivitatea mitopoetică de ajuns pentru a susține o astfel de întreprindere barocă, extravagantă, de două ori mai lungă decât *Faust*, partea întâi? Ne înșelăm oare dacă cerem mai mult de la cel mai puternic scriitor de limbă germană?

Goethe are curajul nemaipomenit de a exalta atât dorința, cât și renunțarea, în același timp și în același poem dramatic, chiar dacă acesta are

12.111 versuri și a fost creat în șaizeci de ani. Chiar dacă a devenit înțeleptul unei națiuni, Goethe a reușit să evite atât religia normativă, cât și moralitatea burgheză, nelăsându-se intimidat de considerații sociale asupra bunului-gust, mai ales în partea a doua a poemului său. Aproape totul se întâmplă în cea de-a doua parte a lui *Faust*. Majoritatea cititorilor pregătiți vor fi citit probabil prima parte. O voi comenta deci doar în măsura în care ne oferă fundalul pentru partea a doua. Cum am mai spus, cele două părți sunt atât de diferite de parcă ar constitui două poeme separate, dar, din moment ce Goethe nu credea asta, intențiile lui ar trebui să primeze.

Dacă s-ar juca *Faust* în întregime, ar dura probabil douăzeci și una sau douăzeci și două de ore, ceea ce ar echivala cu *Hamlet* pus în scenă fără nici o tăietură și multiplicat de patru ori. În fața unei astfel de posibilități, aș striga asemenea lui Lorca, atunci când deplânge moartea toreadorului: „Nu vreau să o văd!”. Goethe era convins, în mod ciudat, că Shakespeare nu a scris pentru scenă, în timp ce un *Faust* complet e mai bine de jucat după moartea sa (deși a fost încercat în Germania). Rod al unei epoci pline de „furtună și avânt”, cum a fost denumită corespondenta germană a epocii engleze a sensibilității, Goethe a asociat, în mod natural, o dramă autentic sublimă cu un teatru al minții, ceea ce nu înseamnă că *Faust* este o piesă filosofică. Acest poem dramatic, plin de obsesii sexuale, are foarte puține în comun cu reprezentarea realistă a dragostei, în orice context social, în ciuda încercărilor eminentului Georg Lukács de a analiza legătura dintre Faust și Margareta din punct de vedere marxist. O fantezie uriașă, *Faust* se află mai degrabă în domeniul impulsurilor freudiene ale lui Eros și Thanatos, cu Faust ca un Eros neliniștit și cu Mefisto ca un Thanatos neliniștitor de liber de orice constrângeri.

Să ne gândim acum la *Faust*, partea întâi, la fragmentul „Noaptea Valpurgiei”, trecând peste episoadele dureroase și fermecătoare ale seducerii Margaretei de către Faust. Noaptea Valpurgiei, așa cum cititorul poate observa imediat, nu trebuie interpretată doar ca o sărbătorire orgiastică a sabatului vrăjitoarelor în munții Harz. Poemul lui Goethe nu e însă nici un adevărat poem creștin, el preferând decorul din Brocken unei catedrale. Totuși, aceasta ni se poate întâmpla și nouă dacă încercăm să comparăm noaptea Valpurgiei cu scena dinaintea acesteia, când Margareta (să o numim Gretchen, cum face Goethe acum) își întâlnește spiritul rău în catedrală și leșină din cauza persecuțiilor acestui duh aerian, care nu are nimic în comun cu Mefisto cel plin

de viață. Contrastul poate fi și mai mare dacă ne gândim la o scenă mai timpurie, „Pădurea și peștera”, ce întrerupe scena galantă în care Faust o curtează pe Gretchen.

Goethe împarte cu Walt Whitman (o apropiere destul de ciudată) ciudățenia că ei sunt singurii mari poeți, înainte de secolul XX, care vorbesc deschis despre masturbare; Whitman își face din asta un titlu de laudă, Goethe îl tratează cu ironie. Mefisto apare lângă Faust, în „Pădurea și peștera”, întrerupându-i reveria solitară, în care acesta își găsește fericirea „chiar aproape de zei”, și îl învinuiește, pe nedrept, pe Mefisto de dorința pe care o simte acum pentru Gretchen. Răspunsul diavolului este zdrobitor:

Vreo desfătare suprapământeană?!

Să zaci târziu, în rouă, sus pe-o stană,

Pământ și cer să strângi cu voluptate,

Umflându-te s-ajungi o zeitate.

Să scurmi visând în sâmburi de argile

Să sorbi Geneza celor șase zile.

Și să te-mbeți de nu-știiu-ce putere.

Și-apoi să curgi extaziat prin sfere.

De tot ce-i pământean să te despoi.

Și nalta intuiție s-atingi apoi –

(Cu un gest)

*Cum, nu-ndrăznesc să-ți spun – ca încheiere !**

⌋ Fără îndoială, Faust e oprit aici de la a se masturba. Atât în partea întâi, cât și în partea a doua există multe semne ale acestei activități. Noaptea Valpurgiei – urmând acestei respingeri a sublimării, seducerii Margaretei și chinurilor conștiinței ei creștine – ne apare ca o imensă ușurare. Faust însuși se simte eliberat când începe să se zbenguiască într-un dans de primăvară, ca o poartă spre tărâmurile erotice ale visului, unde se joacă împreună cu tinerele vrăjitoare goale, inclusiv cu frumoasa Lilith, prima femeie a lui Adam. Climaxul dansului orgiastic apare în viziunile contradictorii ale lui Faust și Mefisto: în aceeași figură, diavolul o vede pe Meduza, iar Faust pe Gretchen,

* Goethe, *Faust*, București, 1996. trad. rom. Ștefan Aug. Doinaș. În continuare citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).

victima sa. Patetismul sorții lui Gretchen ne amintește de *Faust*, partea întâi, acum complet uitată în sabatul vrăjitoarelor și în exaltarea apetitului erotic. Din punctul de vedere al divinității, Gretchen poate fi salvată, dar cititorul fuge de scena agoniei ei, împreună cu Faust și Mefisto, cu toții bucuroși să lase în urmă suferința de Ofelie pentru lumea vizionară din partea a doua.

Având în vedere că această carte tratează problema canonului, interesul meu în ce privește partea a doua din *Faust* se limitează la întrebarea: ce face ca un poem atât de straniu să fie universal și atemporal? Nu am aici nici spațiul necesar și nici pregătirea necesară pentru a analiza întregul poem. Pactul lui Faust cu Mefisto este de obicei piatra de încercare a criticilor în cazul ambelor părți ale piesei de teatru; pentru mine, el este însă de importanță secundară. Lipsa de personalitate a lui Faust mă face indiferent la posibilitatea atingerii unui moment sublim, pentru care se roagă să-i mai fie lăsat încă puțin timp. De asemenea, mă interesează prea puțin tema continuei sale lupte, fie că e văzută ca stimul pentru pactul cu diavolul, fie că presupune ieșirea dintr-un astfel de pact. Puterea operei lui Goethe nu se află în aceste locuri comune, deja pe deplin exploatate, care ar fi distrus de mult interesul pentru operă dacă ar fi contat atât de mult pe cât se spune. Puterea mitopoeică din partea a doua se datorează unor invenții total diferite: coborârea lui Faust la Mume și vederea Elenei, geneza și activitatea lui Homunculus, clasică noapte a Valpurgiei, idila lui Faust, a Elenei și a lui Euphorion și lupta pentru sufletul lui Faust, acum mort, sau descrierea destul de echivocă a raiului, în final. Din toate aceste imagini ciudate, Goethe creează un mit total nou pentru cititorul capabil și doritor să facă față unei poezii pe cât de rapsodice, pe atât de dificile.

Goethe dovedește un sublim prost gust în memorabilul episod al Mumelor, unde cheia dată de Mefisto lui Faust este un simbol falic mult prea evident:

MEFISTO: *Ia cheia asta!*

FAUST: *E cam mititică!*

MEFISTO: *Hai, ia-o-ntâi, și n-o să-ți pară mică!*

FAUST: *Ah! crește! fulgeră în mâna mea!*

MEFISTO: *Pricepi acum tot ce pozezi prin ea?*

Spre locul căutat o să te-ndrume;

Urmeaz-o, te va duce drept la Mume.

Această coborâre înseamnă, desigur, întâlnirea cvasiincestuoașă, întunecată și multiplă a personajului cu pânțele matern. Când Mefisto îi spune lui Faust că acolo jos va fi înconjurat de apariții stranii, îl sfătuiește să „le țină la distanță cu cheia”. Faust răspunde plin de entuziasm: „Da! strâns o țin, și noi puteri mă-ndreaptă, / Cu piept crescut, spre minunata faptă.” „Marea aventură” a coborârii mitice este, de fapt, o masturbare; eroic prelungită, având ca rezultat poetic imaginea răpirii Elenei de către Paris. Gelos și el însuși plin de dorință pentru clasică frumusețe, Faust strigă că el ține încă în mână cheia. O întoarce spre Paris, până când îl atinge și o prinde apoi pe Elena. Urmează explozia orgasmică, Faust leșină și fantomele se risipesc.

Așa se termină actul I; Benjamin Bennett demonstrează că celelalte patru acte ale părții a doua se termină cu sugestii din ce în ce mai subtile ale unor acte asemănătoare de masturbare. La sfârșitul actului II, Homunculus se sinucide prin masturbare la picioarele Galateei. Euphorion aruncându-se în văzduh cu o teribilă intensitate erotică încheie actul III. Același context al masturbării este relevant și la sfârșitul actelor IV și V, încheiate prin satira lui Goethe la adresa creștinismului. În actul IV, un episcop vede ridicându-se o catedrală pe „locul păcatului”, iar întregul poem se încheie cu o epifanie pseudo-dantescă, în care Gretchen devine Beatrice, iar Faust joacă rolul lui Dante. Totuși, în mijlocul acestei bucurii protocatoice, Goethe rămâne scandalos de tăcut. Scena finală este plină de „înălțări la ceruri”, în timp ce un Tată este străpuns de săgeți, celălalt contemplă puterea dragostei în mișcarea unui copac ridicându-se până la cer. În mijlocul extazului ceresc, „îngerii perfecți” refuză să recunoscă existența oricărei urme, chiar purificate, a vieții pământești, persistând în credința separării sufletului de trup. Dar, așa cum observa Bennet, tendința spiritualizării rămâne erotică în poem, reducându-se la autoexcitare și automulțumire.

Coborârea la Mume, imposibilă pentru înfricoșatul Faust fără ajutorul cheii falice, este, de fapt, invocarea muzelor mitice din partea a doua a poemului. Mefisto l-a scos pe Faust din autosuficiența sa cu ajutorul victimizatei Gretchen; faptul că Faust e readus la acest autoerotism, prin unirea lui cu ectoplasmica Elena, este o ironie și o înfrângere pentru om. Dilema perspectivismului apare din nou și nu e deloc rezolvată în partea a doua a poemului. Sabatul vrăjitoarelor, mai mult clasic decât germanic, ne oferă imagini ale erotismului mult mai exuberante decât încercările solitare ale romanticilor

sau viziunile creștine obișnuite. Goethe mai adaugă și ironia faptului că Mefisto, un diavol creștin, nu se simte în largul lui în realismul clasicei nopți a Valpurgiei. „Cu-n vâl pe ei, aproape că-s goi pușcă“, bombăne el înspre grifonii și sfincșii nerușinați sau înspre toate celalalte creaturi, „Ce-n ochi ni se reflectă, din față sau din spate“.

E destul de ilar momentul când diavolul dorește, „în stil modern“, o frunză-două de smochin. Faust, dorind-o pe Elena cea clasică, se simte mai bine printre acești monștri antici, în timp ce Homunculus e cel mai aventuros dintre ei. Această creatură ciudată, una dintre cele mai strălucite invenții din partea a doua, fusese creată de Wagner alchimistul, credinciosul asistent de altădată al lui Faust. Un omuleț fermecător, adult în miniatură, constrâns să trăiască în sticluța în care fusese creat, Homunculus nu seamănă deloc cu Mefisto, a cărui prezență în laboratorul lui Wagner a contribuit la apariția energiei infernale, capabile să transforme flacăra într-o minte supraumană. Homunculus nu e nici sardonice, nici nihilist și nici un Faust la scară redusă, cum au sugerat unii critici. Prea blând pentru a fi o satiră a lui Goethe, Homunculus-ul hermetic ne depășește pe toți prin cunoaștere și putere de înțelegere. O flacăra a conștiinței, neîncarnată, ci manifestată ca inteligență, el pare să se bucure mai mult de simpatia lui Goethe decât oricare alt personaj. Mereu vesel și amuzant, el are totuși dorința tragică a iubirii, care îi va provoca și autodistrugerea din disperare, la întâlnirea cu Galatea.

Deși prezent doar în actul II, Homunculus lasă impresia unei puternice personalități tocmai pentru că Faust din partea a doua se află, din nefericire, dincolo de personalitate, cel puțin din punctul de vedere al lui Goethe. În partea întâi, Faust era un Hamlet mai sărac, dar cu trăiri puternice, o brutalitate și o capacitate autentică de a deveni un personaj negativ. În partea a doua, el este nobil, abstract și incapabil de vreo reacție de orice fel. Goethe l-a idealizat cu bună știință, transformându-l într-o alegorie a temperamentului poetic clasic. Chiar și pasiunea lui pentru Elena reprezintă pasiunea lui Goethe pentru poezia și sculptura clasică greacă. Inevitabil, această sublimare a lui Faust determină și schimbarea lui Mefisto, care aproape încetează să mai fie diavolul, într-atât este forțat să devină un creștin specific romantismului înalt, denigrând în zadar splendoarea clasică sau încercând măcar să împace Grecia și Germania. Bietul Mefisto! El devine un *raisonneur* și un comparatist,

chiar un istoric, în loc să fie cel care completează la întoarcerea noastră, a tuturor, în abisul primordial.

Probabil că din acest motiv ideea de a-l trimite pe Faust în noaptea valpurgică clasică îi aparține lui Homunculus, și nu diavolului. Omulețul afirma clar că scopul călătoriei este vindecarea lui Faust, aducându-l mai aproape de Elena, în timp ce motivul său personal este dorința, care-l va face să sfârșească la picioarele Galateei. Toate aceste detalii se subsumează însă motivului lui Goethe: acela de a pune în scenă piesa de rezistență a întregii sale cariere poetice, cele 1.500 de versuri ale unui sabat al vrăjitoarelor, grecesc și antic, ceva ce nu s-a mai văzut nicăieri pe lume, dar care ia acum ființă pentru că așa dorește Goethe.

Dacă invenția este esența poeziei, așa cum susținea just Johnson, atunci „Noaptea Valpurgiei” ne arată ce este specific poeziei: o sălbăcie controlată, o originalitate extremă, care subsumează toată forța anterioară ei, și, mai mult, crearea unui nou mit. *Faust* își confirmă prezența în canon adăugând straniețe frumuseții (formula lui Pater pentru romantic) mai mult decât oricare alt poem occidental. Sublimul la Goethe împinge grotescul mult mai departe decât aș fi crezut eu posibil, iar această realizare e atât de ciudată, încât critica nu a reușit nici până acum să se acomodeze cu ea, mai ales critica germană, care îl adoră pe Goethe cu un fel de religiozitate laică.

Goethe exclude aproape tot ceea ce ne-am aștepta să găsim la clasicismul obișnuit: zeii olimpieni, războinicii epopeelor lui Homer, eroii care ucid monștri. Zeii lui Goethe sunt ei înșiși niște monștri fără formă care se ascund în noaptea primordială. Fecunzi, într-o continuă metamorfoză, ei ne inspiră acea neliniște dorită de Goethe pentru atingerea scopului său. Este ciudat, dar singurul echivalent din literatura contemporană care îmi vine în minte este lungul coșmar cu care începe cartea lui Norman Mailer, *Seri antice*, unde suntem purtați în timpul vechi al *Cărții egiptene a morților*. În acele pagini sumbre, Mailer dă toată măsura talentului său și ne sugerează „alteritatea” serilor sale antice. Uterior el are și multe scăderi, dar moartea îi stimulează întotdeauna imaginația.

Goethe pare mai mult interesat de viața din moarte, iar călătoria lui în tărâmul umbrelor o depășește chiar și pe aceea a lui Mailer. Totul începe în Thesalia, la Pharsala, unde Cezar l-a învins pe Pompei. Vrăjitoarea Erichto, creație a poetului Lucan, e transformată de Goethe din jefuitoare de cadavre

în cronicar al bătăliilor inutile. În loc să-i înfrunte pe Homunculus, Faust și Mefisto, ea fuge, lăsându-i liberi să exploreze cele o mie de focuri, în jurul cărora se află zei și monștri, reînviați pentru această unică noapte a anului. Goethe folosește atâtea modele clasice în viziunea sa mitopoetică, încât nu are rost să încercăm să găsim unul central. Totuși, *Broaștele* lui Aristofan pare piesa cea mai apropiată ca model. Parodia lui Aristofan e crudă, mai ales atunci când e îndreptată împotriva lui Euripide, dar nici un alt parodist nu e atât de complex cum e Goethe în partea a doua din *Faust*. Tonalitățile specifice par să se contureze atunci când Mefisto îi întâlnește pe grifoni, acele fiare păzitoare de comori, cu capete și aripi de vultur, cu trupuri și labe de leu. Multicolori, cu ochi pătrunzători, teribil de rapizi și plini de furie, ei sunt, într-adevăr, animale de pază. La Goethe sunt însă doar niște animale bătrâne și vrednice de milă, care răspund la salutul lui Mefisto, care îi numește „bătrâni înțelepți”, asemenea unor redactori de dicționare, rostind un „r” gutural:

*Nu, nu grivoni! Grifoni! – Cui i-ar plăcea
Să-i spui grivon! – În oricare cuvânt
Se-aude, necesară, obârșia sunând:
Gri, grijă, groapă, greu, greșos și groază,
Care ca etimon la fel vibrează,
Ne indispun.*

Nici un cititor nu se va înspăimânta de un animal heraldic care mormăie cuvinte ca: „gri, grijă, groapă, greu, greșos, groază”.

De îndată ce monștrii lui Goethe încep să vorbească, nici măcar firea lor rea nu e cu nimic mai presus de obrăznicia animalelor fantastice din *Prin oglindă*. Noaptea valpurgică e destul de copilărească pentru a transforma orice ființă demonică într-una grotescă. Deci sfincșii nu sunt uriași de granit, cu chip de fecioară și corp de leu, ci se comportă asemenea unor bătrâni povestitori vorbăreți, curioși și superstițioși, care continuă să pună întrebări enigmatice. Vestitele sirene nu mai înșală pe nimeni și nici măcar nu pot cânta prea bine, iar lamiile, care ar trebui să fie vampiri turbați, sunt doar niște târfe vopsite, provinciale, păstrându-și doar puterea de a se transforma în ființe teribile atunci când sunt îmbrățișate.

Nici unul dintre monștrii lui Goethe nu este totuși luat cu adevărat în râs; ei își păstrează splendoarea și intensitatea, în grotescul lor, dar noi suntem

acolo, ca și Faust, obsedați doar de absenta Elena, sau ca Mefisto cel fără trup, mai îngrozitor decât tot ceea ce se poate întâlni. Noi vedem ceea ce vede și el, pentru că, din cei trei, el e singurul care nu caută nici un fel de împlinire, ci numai senzații. Nu obține însă nimic și dispare pentru a apărea apoi brusc lângă Homunculus, care îl duce să asculte o discuție între filosofi presocratici Thales și Anaxagoras.

Thales, senin și aparent înțelept, susține că apă este principiul primordial și nu pare deloc interesat de catastrofele nopții valpurgice. Anaxagoras, susținând focul ca principiu, e un revoluționar apocaliptic, precum Orc, personajul lui Blake, sau ca vizionarii Revoluției Franceze. Odată ce Anaxagoras rămâne prăbușit la pământ, adorând-o pe Hecate și culpabilizându-se pentru dezastrele întâmplate, laurii îi sunt, desigur, oferiți lui Thales cel blând, care interpretează lucrurile în exces uneori.

La sfârșitul nopții Valpurgiei, cei trei aventurieri par să fi avut fiecare câte o soartă diferită. Mefisto, cel mai răutăcios călător german, a luat parte la o orgie teribilă în timpul sabatului vrăjitoarelor din Grecia. Păcălit de lamiile prefăcute, bietul diavol se tot împiedică, până ajunge la cele trei Parce, care împart un singur ochi și un singur dinte. Sunt atât de îngrozitoare, că Mefisto nici măcar nu se poate uita la ele. Înțelege însă, în cele din urmă, că îi sunt surori, copii ai nopții și ai haosului, ca și el. Recunoscându-le, se unește cu una dintre ele și părăsește Pharsala transformat în zeița grecească, fără formă, a abisului, mergând spre Sparta să aștepte întoarcerea Elenei.

Între timp, Faust a ajuns la centaurul Chiron, un sceptic inofensiv care încearcă să-l vindece de obsesia Elenei, ducându-l la Manto, fiica celui dintâi medic, Esculap. Dar aceasta este romantică orfică, nu o ființă care judecă totul prin rațiune și, văzând în Faust un nou Orfeu, îl duce, așa cum îl dusesese cândva și pe Orfeu, în adâncimi, la Persefona, pentru a o aduce acum pe Elena, nu pe Euridice, la suprafață. Extrem de perspicace, Goethe a ales să nu descrie scena din Faust și Persefona. Ne lasă să ne-o imaginăm singuri.

Goethe își investește însă energiile creatoare în povestea lui Homunculus, al cărui destin nu-i permite să supraviețuiască nopții Valpurgiei. Încercând să trăiască în afara recipientului său, omulețul ascultă discuția lui Thales cu Anaxagoras fără a obține vreun sfat folositor din ea. În schimb, merge împreună cu blândul Thales să vadă invenția cea mai frumoasă a lui Goethe,

un fel de carnaval baroc sub ape, cu sirene, nereide și tritoni. Nu mai suntem în Pharsala, printre monștri, ci în insulele Mării Egee, sub lumina lunii.

La Samothrace, ne aflăm pe tărâmul cabirilor, mici zei ciudați „autogenerându-se mereu / fără să știe totuși cine sunt“. Goethe nu ne explică dacă acești pitici neștiutori sunt doar niște figurine de teracotă, ridicate în slăvi de savanți ignoranți, sau zei atotputernici, care îi salvează pe naufragiați. Indiferent cine ar fi, procesiunea din ape continuă în cinstea lor și doar frumusețea spectacolului contează. Centrul său este grația oceanului, Galatea, adusă de delfini din casa ei din Paphos, lăcaș sacru al Afroditei. Șansa de a se depăși pe sine, dar și de a se autodistruge pentru Homunculus, Galatea este pentru Goethe doar un personaj pozitiv.

Mult mai ambiguu este Proteus, maestrul decepțiilor și al iluziilor, dar și prezicătorul, cunoscător al timpului și al secretelor sale. Bătându-și joc de toate aspirațiile umane, acest bătrân al mării este copilăros și vesel și, prin una din marile ironii ale lui Goethe, în același timp cel mai bun și cel mai periculos filosof în arta de a-l sfătui pe Homunculus – cum să trăiască, ce să facă. „Aruncă-te în mare!“ este deviza lui Proteus, pentru a se contopi într-o imensă metamorfoză, și nu pentru a se ridica la rangul de om. Cei mai buni dintre oameni, Ahile și Hector, sfârșesc prin a ajunge în Hades. E mai bine să fii asemenea mării, să accepți viața fără moartea individuală ce-i lovește pe oameni.

Să fie oare acest Proteus un chip al vârstnicului Goethe, poetul atât de proteic, de-a lungul întregii sale vieți, pe plan psihic? Ori poate că Goethe se ascunde sub chipul următorului filosof profet, Nereus, care predică renunțarea la cele lumești și totuși nu uită de Eros? Când fiicele sale, Doridele, conduse de Galatea, îl roagă să le dea tinerilor marinari salvați și iubiți de ele nemurirea, el refuză, rostind vorbele lui Goethe, după o viață de înțelepciune erotică: „când s-a dus vraja iubirii / să-i lăsați ușor la mal“. Renunțarea este din nou lăudată când Nereus și Galatea, asemenea lui Lear și Cordeliei, își împărtășesc nemărginita dragoste dintre tată și fiică doar printr-un ușor strigăt de recunoaștere și o privire, înainte ca delfinii să o poarte pe Galatea în depărtări pentru încă un an de absență.

Această absolutizare a renunțării, crucială pentru bătrânul Goethe, ne oferă fundalul echivoc pentru pasiunea lui Homunculus. Sătul de existența lui limitată, micul demon alchimic decide să aleagă între foc, elementul său

nativ, și principiul ontologic contrar, apa. Când Nereus refuză să-l călăuzează, se lasă dus de Proteus pentru a întâmpina alaiul Galateei. Ironia lui Goethe depășește aici climaxul dorinței erotice, în timp ce Homunculus se înalță doar pentru a se prăbuși la picioarele Galateei: „când se ridică sus și puternic, când arde dulce și lung, / de parcă ar fi cuprins de chinurile dragostei”. Galateea este obiectul iubirii, dar bietul Homunculus este singurul îndrăgostit, până când, în cele din urmă, sticlucă lui se sparge la picioarele tronului Galateei. Flacăra vieții sale se răspândește în valuri, transfigurându-le pe loc. Sirenele și toate ființele mării cântă un imn triumfal, susținând că victoria îi aparține lui Eros. Goethe însuși pare să fie de acord cu asta, dar noaptea valpurgică se încheie cu un act ce transcende cu totul renunțarea. Reprezentarea ocultă a intelectului uman detașat distruge gândirea, un alt tribut adus lui Eros. Ambivalență caracteristică lui Goethe, acesta refuză să ne dea o perspectivă clară asupra acestei pierderi, iar ceea ce a rămas din *Faust*, partea a doua, nu face decât să accentueze poziția ambiguă a bătrânului poet față de propria doctrină a renunțării.

VOI TRECE ACUM cu vederea mai mult de trei mii de versuri, majoritatea minunate, din partea a doua, pentru a mă focaliza asupra scenei morții lui Faust și asupra luptei comice pentru sufletul lui dintre Mefisto și îngeri. Omisiunea cea mai importantă din acest salt atât de stângace, dar disperat al meu este fantezia a cărei protagonistă este Elena, o transformare minunată și șocantă a Germaniei în Grecia. Cu îndrăzneala sa obișnuită, Goethe îi parodiază pe Homer și tragediile ateniene pentru a ne oferi unul dintre poemele cele mai deosebite care s-au scris vreodată: reînvierea Elenei din Troia, unirea ei cu Faust, nașterea și moartea fiului lor, Euphorion, și întoarcerea Elenei în ținutul umbrelor. Ca și clasica noapte valpurgică sau corurile cerești ce încheie partea a doua, Elena pe care ne-o înfățișează Goethe este un poem anticanonic, o rescriere de neconceput a lui Homer, Eschil și Euripide, așa cum noaptea Valpurgiei răstoarnă originile mitologiei grecești, iar corurile finale parodiază *Paradisul* lui Dante cu o poftă nebună de viață.

Acestea toate nu înseamnă însă nimic nou la Goethe; prima parte din *Faust* e o parodie continuă a lui Shakespeare și, pe alocuri, a lui Calderón

sau Milton. Nici un alt poet nu a moștenit atât de mult de la canonul occidental. De la Homer la Byron este o întreagă tradiție încorporată în *Faust*, golită de sens și apoi resemantizată, dar cu marea diferență dată de parodie. Eu susțin, ce-i drept, în această carte că, pentru a deveni canonică, orice operă nouă trebuie să aibă necanonicitatea inclusă în ea, dar nu în sensul extrem dat de Goethe. Ibsen doar mai încearcă să repete cumva atitudinea lui Goethe, și *Peer Gynt* îl parodiază pe *Faust*, așa cum îl parodiază și pe Shakespeare. Ceilalți mari scriitori ai epocii democratice – printre care Whitman, Dickinson și Tolstoi – nici nu încearcă măcar să adune la un loc întreaga tradiție occidentală, ca Ibsen. Există versiuni ale lui Ibsen în epoca noastră haotică – mă gândesc mai ales la Joyce –, dar nimeni nu mai păstrează pietatea lui Goethe față de figurile și operele parodiate. Relația lui Beckett cu Shakespeare se aseamănă cu a lui Joyce sau a lui Ibsen, dar nu și cu a lui Goethe. Curtius, în *Eseuri asupra literaturii europene* (traduse de Michael Koval în 1973), citează dintr-o scrisoare a lui Goethe din 1817: „Noi, epigonii, trebuie să respectăm moștenirea înaintașilor noștri – Homer, Hesiod etc. – ca pe adevăratele cărți canonice; să ne înclinăm înaintea acestor oameni pe care Sfântul Duh i-a inspirat și să nu îndrăznim a întreba când și în ce măsură”.

Nu aceasta e poziția lui Ibsen sau a lui Joyce. Curtius avea dreptate când scria, în 1949, că Goethe a marcat sfârșitul unei tradiții. Poate că preluarea conceptelor lui Vico nu mai e foarte potrivită aici, dar, dacă „aristocratic” se referă la un anumit elitism al spiritului, în sensul unei gnoze, atunci Goethe este, într-adevăr, ultimul mare scriitor al epocii inaugurate de Dante. Pentru a scrie un poem epic anticanonic sau o dramă cosmologică, așa cum e *Faust*, e nevoie de o relație mult mai apropiată cu canonul decât au avut toți ceilalți scriitori care i-au urmat lui Goethe. De aceea moartea lui Faust este extrem de importantă, pentru că aici nu moare doar personajul Faust.

Cum ar fi murit Peer Gynt dacă Ibsen s-ar fi decis să-l lase pe mâna fabricantului de nasturi? Ne-am putea imagina moartea lui Poldy Bloom? Omul faustic moare în stil clasic, așa cum vom vedea, pentru că legătura cu tradiția rămâne intactă, indiferent cât ar fi de ironică sau de parodiată. După Goethe, totul este deconstruit. Emerson, Carlyle, Nietzsche l-au respectat cu toții pe Goethe și au înțeles că el a fost un sfârșit de drum. Căutând o imagine sugestivă pentru terapia lui, Freud a găsit formula: „Unde a fost el, acolo voi fi și

eu". Ambiția este cel din urmă proiect al lui Faust, căutarea țărnelor, crearea unei noi Olande.

Ironie, în ciuda scientismului său, la fel ca și Goethe, Freud știa ceea ce Faust încă mai învață în final, și anume conștiința răsturnării sensului: „Unde sunt eu, acolo va fi”. În această răsturnare, Mefisto și tagma lui ucid în numele lui Faust, iar acesta îndură remușcări oedipiene, chiar în timp ce respinge orice grijă. Aruncând vraja și reușind să i se opună atât ei, cât și naturii, respingând orice posibilitate de transcendere, Faust muribund (chiar dacă nu știe că moare) începe să devină omul freudian, îmbrățișând principiul realității. Astfel apare ultima iluzie idealistă, de a seca ultima mlaștină, pentru ca acolo unde a fost ea să fie apoi Faust.

Mefisto intervine cu insulta finală: lucrătorii sunt înlocuiți de Lemuri jefuitori de cadavre și Faust cel orb, auzindu-le lopețile, nu știe că i se pregătește propria groapă, în loc să se apropie clipa apoteozei finale, cum crede el. Spirite virgiliene ale nopții și ale morții, Lemurii sunt doar schelete, mumii, care fură cântecul groaparului din *Hamlet*, în timp ce sapă groapa Ofeliei. Pe fondul acestui cântec, al zgomotului lopeților și al melancoliei hamletiene, Faust își murmură ultima iluzie: „Mă bucur acum de clipa supremă a vieții mele”. Cu asta cade pe spate în mâinile Lemurilor, care îl îngroapă. După cum Faust însuși spune, sufletul lui este vândut, pierdut atât pentru sine, cât și pentru Dumnezeu.

Ceea ce urmează însă este o comedie teribilă, în care pătrunde uneori prostul gust intenționat al bătrânului Goethe. Pe când Mefisto se vaită disperat că legămintele nu se mai păstrează astăzi, el și diavolii săi lași sunt atacați de un torent de trandafiri angelici. Rămânând să lupte singur, abandonat de diavolii mai mărunți, nefericitul Mefisto își pierde cumpătul și, prin voința divină, cade pradă unei atracții pentru posterioarele îngerășilor. Sufletul lui Faust e purtat de aceștia spre ceruri și Mefisto rămâne, pe bună dreptate, să deplângă furtul. Toate acestea sunt amuzante și nevinovate, iar Goethe ar fi trebuit să încheie aici. În loc de asta, continuă prin a parodia *Paradisul* dantesc, punându-i cititorului o ultimă problemă de perspectivă. Ce am putea face cu această concluzie catolică la o dramă poetică total necreștină? Sfinții tineri și diferitele ierarhii îngerăști reprezintă o anumită categorie de entități, dar ce am putea crede despre doctorul Marianus și despre femeile penitente care îl însoțesc pe Isus? Va ajunge oare Faust într-adevăr în cerul dantesc,

fiindu-le profesor iubitor tinerilor sfinți? E oare Oscar Wilde cel care scrie, în avans, această concluzie sau este blasfemia finală a lui Goethe, ultima violentare a sensibilităților normative?

Dacă citim însă cu atenție, nu putem considera viziunea finală a lui Goethe necreștină. Ea e mai mult ermetică și personală sau chiar, în cel mai înalt grad, heterodoxă, dar așa fusese și viziunea lui Dante, până când Biserica a cedat în fața valorii sale și a canonizat-o. Cu multă șiretenie, Goethe îl concurează pe Dante și chiar îl întrece, înscăunând mai mult decât o singură Beatrice în cer. Nici chiar doctorul Marianus nu e perfect ortodox: el o salută pe Sfânta Fecioară ca pe o egală a zeilor: „Tu, fecioară-n cel mai pur / Sens, Regină-Mamă, / Te-am ales noi în azur, / Zeilor de-o seamă.“ Iar biata Gretchen, care s-a căit pe pământ și continuă să se căiască în cer, e acceptată doar de Mater Gloriosa, pentru a-l călăuzi pe Faust spre regiunile mai înalte ale cerului.

Dar când oare l-am auzit pe Faust căindu-se? El a murit, într-adevăr, dar avea o sută de ani. Fără să se căiască, neiertat, după o viață de pact cu diavolul, Faust este brusc mântuit, potrivindu-i-se numele de „cel perfect“. Toate acestea sunt nedrepte și, oricum, necatolice și necreștine. Goethe a subsumat mitologia catolică și structurile dantești propriului său sistem mitopoetic, la fel de personal ca al lui Blake, dar mai vesel și mai curtenitor, lăsând loc contradicției interioare. Dacă Faust se află în sferele înalte, aceasta se datorează faptului că religia ezoterică a lui Goethe l-a mântuit. Pe măsură ce *Faust*, partea a doua, se apropie de final, creștinismul și Cristos se conturează ca un alt contrapunct mitopoetic.

Ultimele cuvinte, bine traduse de Atkins în engleză, sunt reprezentative pentru romantismul înalt al lui Goethe: „Etern-femininul ne / Trage în sus“. Dar ce drum e acela? Lui Faust nu-i arată drumul Fecioara Maria, ci Margareta și Elena. Lui Goethe îi arată drumul muzele, imortalizate în poezia sa lirică. Nuanțele catolice din finalul părții a doua a lui *Faust* sunt doar o altă modalitate de expresie a ceea ce nu e canonic, nici mai mult, nici mai puțin decât triumful de o viață al limbajului și al personalității lui Goethe.

PARTEA A III-A

Epoca democratică

10. Memorie canonică în opera de tinerețe a lui Wordsworth și în *Persuasiune* de Jane Austen

UNII MUZICOLOGI SUSȚIN că cei trei mari inovatori din istoria muzicii au fost Monteverdi, Bach și Stravinski, deși afirmația lor este discutabilă. Poezia lirică occidentală canonică nu are însă decât două astfel de figuri proeminente: Petrarca, cel care a inventat poezia Renașterii, și Wordsworth, care poate fi considerat inventatorul poeziei moderne, începută acum două secole. Pentru a folosi termenii lui Vico, dacă tot i-am utilizat în organizarea acestei cărți, Petrarca a creat poezia lirică a epocii aristocratice, care a culminat cu Goethe, în timp ce Wordsworth a fost începutul binecuvântării/blestemului poeziei în epoca democratică/haotică, prin aceea că poemele sunt autoreferențiale. Subiectul lor este discursul despre subiectul însuși, manifestat fie ca prezență, fie ca absență.

Petrarca a inventat ceea ce John Freccero a numit poezia idolatriei, iar Wordsworth a început totul de la zero, așa cum observa William Hazlitt, punând în locul rămas gol propriul sine sau, mai precis, conștiința de sine. În cea de-a doua epocă teocratică, pe care, asemenea lui Vico, nu pot să nu o resimt ca iminentă, cred că poezia va renunța la idolatria aristocratică și la memoria democratică pentru a se întoarce la o funcție mai restrânsă, devoțională, chiar dacă nu e sigur că obiectul devoțiunii se va mai numi tot Dumnezeu. În orice caz, Wordsworth este un început, chiar dacă a fost și el, ca toți marii scriitori, bântuit de imaginile precursorilor eroici, mai ales de cele ale lui Milton și Shakespeare.

Poate părea ciudat să discutăm despre Wordsworth și Jane Austen în același capitol, dar ea a fost totuși contemporana lui mai tânără, născută la cinci ani după el, și, chiar dacă el a trăit cu treizeci de ani mai mult ca ea, toată marea lui poezie era deja scrisă înainte ca ea să înceapă să publice. Universul literar al lui Jane Austen s-a centrat în jurul precursorilor ei din

istoria romanului, Samuel Richardson și Henry Fielding, și al lui Dr. Johnson. Nu avem nici o dovadă că ar fi citit poeziile lui Wordsworth, așa cum nu știm nici dacă Emily Dickinson le-a citit pe ale lui Whitman, dar există interese comune la Wordsworth și Jane Austen, mai ales în operele ei de maturitate și, în mod special, în romanul publicat postum, în 1818, *Persuasiune*. De aceea m-am hotărât s-o alătur pe Jane Austen, din ultimele ei romane, lui Wordsworth din opera lui de tinerețe, mai ales pentru trei poeme: *The Old Cumberland Beggar* (Bătrânul cerșetor din Cumberland, 1797), *The Ruined Cottage* (Casa dărăpănată, 1798) și *Michael* (1800).

Wordsworth a scris o poezie mult mai bună și mai importantă în *Preludiu* și în triada poemelor de mare criză: *Intimations of Immortality Ode* (Odă semnelor nemuririi), *Tintern Abbey* și *Resolution and Independence* (Rezoluție și independență). Dar cele trei poeme pe care le-am ales sunt de o intuiție teribilă, încât ele nu agalează alte poeme ale lui Wordsworth și, pe măsură ce înaintez în vârstă, mă mișcă mai mult decât oricare alte poeme prin patosul lor minunat controlat și prin demnitatea estetică în reprezentarea suferinței umane. Există aici o aură întâlnită doar la Tolstoi și la Shakespeare uneori, o suferință universală înfățișată cu simplitate și fără urmă de ideologie. Trecând în secolul al XIX-lea, Wordsworth începe să fie tot mai mult influențat de Milton, dar până la treizeci de ani era foarte shakespeareian, rescriind *Othello* în *The Borderers* (Mărginașii) și reținând în cerșetorii, contrabandiștii, copiii și nebunii săi ceva din atmosfera tragediei lui Iov a *Regelui Lear*. Iată cum începe *Bătrânul cerșetor din Cumberland*:

Am întâlnit, în drumul meu, un cerșetor bătrân,
 Șezând, la margine de drum,
 Pe o bucată joasă de zid, clădită
 La baza dealului ca să-i ajute
 Pe cei ce-și mână calul în josul drumului prăpăstios
 Să-l urce iar cu ușurință. Bătrânul, liniștit,
 Își întinse tot ce-avea pe piatra lată
 De pe coama zidului și dintr-o traistă,
 Albită de făină, tot scotea, bucată cu bucată,
 Pomana dată de țărânci și-și număra îmbucătura
 Cu o privire fixă, dar senină. Așezat la soare,

Pe-o treaptă-a zidului, cu dealuri împrejur.
 Prăpăstioase și pustii, mânca încet și singur.
 Numai câteodată, din mâna tremurândă,
 Ce căuta-n zadar s-adune dumicat cu dumicat
 Fără să-l irosească, îi tot cădeau, mărunte
 Ca o ploaie, firmituri ce, atingând pământul.
 Chemau prin preajmă păsări mici de munte:
 Dar nu-ndrăzneau să se apropie pe loc
 Să-și ciugulească masa cuvenită
 Ci, răbdătoare, așteptau în stol, deoparte.

Mi-aduc aminte că am scris despre acest fragment într-o carte publicată cu vreo treizeci de ani în urmă, *The Visionary Company* (Însoțitorul vizionar, 1961), și spuneam atunci că cerșetorul din Cumberland e diferit de ceilalți singuratici din poezia lui Wordsworth pentru că el nu mijlocește nici o revelație. Nu îl face pe poet să trăiască un moment vizionar. Îmi dau seama acum că am fost prea tânăr ca să pot înțelege, deși eram ceva mai bătrân decât Wordsworth când a scris aceste versuri. Întregul poem, aproape două sute de versuri, este o revelație, dar nu una religioasă, ci una a lucrurilor ultime. Dacă se poate accepta oximoronul unei pietăți revelate și totuși naturale, aceasta trebuie să fie: bătrânul cerșetor și păsările mici de munte, soarele luminând zidul și firimiturile căzând din mâna tremurândă. Aici este o epifanie, pentru că ne face accesibilă, lui Wordsworth și nouă, o valoare supremă: demnitatea ființei umane chiar și la limita de jos a existenței sale, în cazul bătrânului cerșetor care nu își conștientizează propria condiție. Cu toate că refrenul ni-l prezintă ca pe un „rătăcitor singuratic“, bătrânul este, în restul poemului, atât de decrepit încât „spre pământ / Și-a coborât privirea ce pare să-l măsoare / Alătura cu pasul“.

Și aici, și mai târziu, Wordsworth accentuează aproape extatic ruina fizică și neajutorarea cerșetorului, pentru a întări și mai mult argumentul, oricum puternic, al poemului, împotriva închiderii bătrânului cerșetor într-o casă, greșit numită „fabrică“, protest care anunță atacurile lui Dickens la adresa societății pentru azilurile de săraci. Bătrânul „se târăște“ din ușă în ușă, el însuși „o mărturie ce adună / Fapte trecute și de binefacere, / Nemaștiute

nicăieri". Wordsworth ne permite să ne alegem singuri perspectiva: este aici ceva grotesc sau o dovadă de dragoste ori poate amândouă? Perspectiva poetului este însă greu de împărtășit, chiar dacă o admirăm (nu fără un fior):

Lăsați-l deci să treacă și-l binecuvântați!

Și când, în nesfârșita solitudine spre care

Un val al vieții l-a purtat, el pare

Doar pentru sine să respire, să existe,

Lăsați-l doar nestingherit să-și poarte

Norocul ce dreapta și divină lege

L-a aruncat asupra lui și cât trăiește

Lăsați-l să trezească gânduri bune

Și mila la săteni neștiutori.

— Lăsați-l deci să treacă și-l binecuvântați!

Și, cât va rătăci, lăsați-l să respire

Parfumul văilor; zăpezile și gerul

Să-i pună sângele-n mișcare:

Și vântul, măturând în goană câmpul,

Să-i răvășească părul cenușiu pe chipul veșted.

O astfel de imagine poate fi acceptată doar dacă bătrânul e privit și ca procesualitate, nu doar ca persoană. Dar Wordsworth nu renunță, ci întreține paradoxul: bătrânul trebuie să se supună naturii, fie că înțelege sau nu ceva din ea:

Lăsați-l liber în singurătatea muntelui;

Să aibă-n jur, chiar dacă nu-l aude,

Cântecul păsărilor de pădure.

Puține bucurii i-au mai rămas și dacă ochii

Îi sunt de-atâta vreme ațintiți înspre pământ

Încât îi este greu acum să mai privească,

La răsărit sau la apus, soarele strălucind,

Lăsați măcar lumina să pătrundă liber

Pe sub pleoapele căzute și lăsați-l,

Unde și când vrea, să se așeze

Sub un copac sau pe-o margine verde de drum,

Să își împartă firimiturile cu păsările
 Ce se adună împrejur și-așa cum a trăit,
 Doar sub ochiul naturii, lăsați-l tot așa
 Să moară sub privirea ei!

Acest fragment sublim și ciudat pornește de la „Lăsați-l liber!” și ajunge la „Lăsați-l să moară!”. Practic, libertatea se reduce la libertatea de a suferi și de a muri sub cerul liber. Dacă stăm să judecăm această concluzie, ni se poate părea destul de șocantă, dacă nu privim metafora „ochiului naturii” în toată complexitatea și forța ei. Nu e vorba aici doar de soare sau de ceva accesibil strict senzorial, pentru că bătrânul nu mai aude și vede doar pământul pe care calcă. A vorbi despre voință personajului ar putea părea neverosimil, și totuși asta încearcă Wordsworth, chiar dacă această voință se limitează la a hotărî unde și când să se odihnească sau să mănânce. Aceasta e o caracteristică a creației timpurii a lui Wordsworth: demnitatea umană e indestructibilă, voința rezistă, iar ochiul naturii ne veghează de la naștere până la moarte. Departate de primejdia sentimentalismului, poemul prospectează brutalitatea, aflată în căutarea acelei pietăți naturale aflate la granița cu supranaturalul. Wordsworth dovedește aici o mare originalitate. Alteritatea gândirii poetice este cea mai mare realizare a poemului și de ea mi-am amintit mereu în ultimii treizeci și trei de ani, de câte ori m-am gândit la *Bătrânul cerșetor din Cumberland*. În poeme stranii despre bătrânețe, Robert Frost, în *An Old Man's Winter Night* (Noaptea de iarnă a unui bătrân), și Wallace Stevens, în *Lang ans Sluggish Lines* (Linii lungi și lente), reușesc să prindă ceva din alteritatea lui Wordsworth, dar nu într-un tot.

MAJORITATEA CITITORILOR care cunosc *Casa dărapănată* a lui Wordsworth consideră forma sa finală, revizuită, din cartea I a poemului *Excursia* (1815), o poveste lungă și plicticoasă, excepție făcând doar personajul, Margaret. Wordsworth a început să scrie *Casa dărapănată* încă din 1797. Cea mai bună variantă este cea cunoscută sub numele de manuscrisul D (1798), ce se poate găsi ușor acum în antologiile de literatură engleză (Oxford sau Norton), și pe care o voi folosi și eu aici. Cel mai mare admirator al poemului este și primul, Samuel Taylor Coleridge, care a vrut să îl judece separat de *Excursia*

și să-i redea o existență independentă, ca unul dintre cele mai frumoase poeme ale limbii engleze. Acum, după două sute de ani, *Casa dărăpănată* rămâne un poem de o mare frumusețe și intuiție. Există o modă în rândurile criticii anglo-americane materialiste sau neoistoriste – combinații ciudate de Marx și Foucault – de a-l învinui pe Wordsworth că nu a rămas în sfera politicului, după ce a renunțat să mai susțină idealurile Revoluției Franceze. În 1797, Wordsworth trecuse printr-o lungă criză politică și psihică, iar poemele lui nu mai căutau soluții politice pentru problemele sociale. *Bătrânul cerșetor din Cumberland*, *Casa dărăpănată*, *Michael* și alte poeme ale sale care înfățișează suferințele claselor de jos sunt capodopere ale compasiunii și ale unei profunde sensibilități; doar niște ideologi înguști le pot refuza pe criteriile politice. Viitorii noștri moraliști savanți ar trebui să se gândească la felul cum au fost primite poemele lui Wordsworth de către Shelley, din punct de vedere politic, un fel de Lev Troțki al vremurilor sale, sau de radicali ca Hazlitt ori Keats. Shelley, Hazlitt și Keats au înțeles că Wordsworth a avut puterea de a ne face să empatizăm cu cei care suferă. Dacă ar fi știut comisarii noștri savanți cum să citească, Wordsworth i-ar fi putut umaniza, ceea ce a și încercat prin astfel de poeme precum *Casa dărăpănată*.

Wordsworth află povestea lui Margaret de la un bătrân comis-voiajor, prieten de-al lui, pe locul unei case dărăpănate: „patru ziduri goale / Ce se priveau unul pe altul”, cu „un petic / De grădină în paragină acum”. Cândva locuită de Margaret, de soțul ei, Robert, și de cei doi copii ai lor, casa ajunsese o dărăpănătură. Hoinarul (așa cum e numit în *Excursia*) simte o durere adâncă la vederea casei părăsite, pentru că o iubise pe Margaret ca pe propria fiică. Oprindu-se să bea dintr-o fântână, care fusese cândva a ei, e cuprins de sentimentul pierderii ireparabile:

Când m-am oprit să beau,

O pânză de păianjen atârna pe marginea fântânii,

Pe piatra udă și alunecoasă rămăsese,

Fără rost, doar o bucată dintr-un vas de lemn.

Mi s-a strâns inima.

Deși suportată cu stoicism, durerea lui e puternică, o adevărată izbucnire de dragoste paternă, biblică în jalea și demnitatea ei, potrivită hoinarului – o

figură cu adevărat patriarhală. (Termenul „patriarhal“ are așa o conotație negativă în universitățile noastre încât mă grăbesc să explic aici că folosesc cuvântul în sensul tradiției ebraice, de „virtuți ale figurilor paterne“ și mă refer mai ales la Avraam și Iacob.) Ceea ce urmează este atât jeluire, cât și prețuire a lui Margaret.

Era o vreme

Când nu puteam să trec pe acest drum
 Fără ca ea, ce locuia între acești pereți.
 Să nu mă-ntâmpine ca propria mea fiică,
 Și ca un tată o iubeam.
 O, Doamne,
 Cei buni mor primii, pe când cei cu inima uscată
 Ard pân' la ultima suflare. Nu era trecător
 Să nu se bucure de frumusețea ei când ridica
 Vasul cu apă rece scoasă din fântâna
 Acum uitată și nimeni nu trecuse pe acolo
 Să nu fie bine primit și, plin de dragoste,
 Condus apoi și la plecare. Dar ea e moartă,
 Și roasă-ncet de viermi, iar biata casă,
 Rămasă fără mantia de flori din jur,
 Fără de trandafiri și lămâiță, îi lasă vântului
 Zidul gol și rece, pe a cărui coamă
 Cresc buruieni și iarbă aspră. Ea e moartă
 Și viperele doar, printre urzici, se încălzesc la soare
 Acolo unde noi stăteam și o priveam
 Cum pruncu-și alăpta Mânzul nepotcovit,
 Vițica fără de stăpân și asinul olarului
 Se-adăpostesc acum lângă zidul căminului.
 Unde ardea cândva focul în vatră jucăuș
 Și seara răspândea sclipiri, de la fereastră,
 Până în drumul mare. Să mă ierți, domnule,
 Dar deseori rămân, în fața casei ei, pe gânduri
 Privind-o până când tristețea
 Prostește mă cuprinde fără de speranță.

Puține pasaje din poezia lui Wordsworth sunt mai triste și mai vibrante decât:

O, Doamne,
Cei buni mor primii, pe când cei cu inima uscată
Ard pâni' la ultima suflare.

Aceste versuri i-au rămas lui Shelley neșterse în amintire și au devenit epilogul lungului său poem *Alastor*, unde sunt întoarse împotriva lui Wordsworth, părintele său artistic. În *Casa dărăpănată* ele servesc drept epitaf pentru Margaret, care moare tânără, în toată bunătatea ei, în puterea speranței – calitatea ei majoră, datorată amintirii zilelor bune, a vieții ei fericite, alături de soțul și copiii ei, înainte de nenorocire.

Recoltele proaste, economia de război, pierderea slujbei, disperarea îl alungă pe soțul lui Margaret, iar voința ei neîncetată de a spera că el se va întoarce este patima ce o va distruge și pe ea, și gospodăria ei. Nicăieri altundeva în literatura occidentală nu mai putem găsi această intuiție a lui Wordsworth că puterea apocaliptică a speranței, hrănindu-se din amintiri plăcute, devine mai periculoasă chiar decât disperarea. Poate că Lear moare orbit de speranța că mai trăiește Cordelia, și nu de disperarea în fața morții ei, dar Shakespeare pare să prefere un final echivoc aici. Bietul Malvolio, din *A douăsprezecea noapte*, victimă a unor glume răutăcioase, este redus la o pură farsă de speranțele lui absurde, erotice și sociale. Acestea sunt însă analogii imperfecte cu ceea ce creează Wordsworth în *Casa dărăpănată* sau în altă parte. Wordsworth și-a înscris în canon mitul memoriei prin intuiția terifiantă a speranței ce poate distruge natura umană. Speranța e mai puternică decât Margaret și decât majoritatea dintre noi.

S-ar putea afirma aici că speranța lui Margaret este o secularizare a speranței protestante, una dintre funcțiile voinței protestante. Acea voință se reflectă în prețuirea de sine și în dreptul la judecata personală în domeniul spiritual, inclusiv în credința într-o lumină lăuntrică, datorită căreia fiecare ființă umană putea citi și interpreta Biblia singură și pentru sine. Dar eu mă îndoiesc că această secularizare a avut loc vreodată în marea literatură. A califica o operă literară de valoare drept laică sau religioasă este o decizie politică, nu estetică. Margaret e un personaj tragic pentru că e distrusă de ceea ce e mai bun în ea: speranță, memorie, credință, dragoste. Temperamentul ei

protestant, ca și voința protestantă a eroinelor lui Jane Austen, poate să fie religios sau laic, dar această calificare spune mai multe despre cel care o face decât despre literatură, indiferent că vorbim de *Casa dărăpănată* sau de *Persuasiune*. Ceea ce contează la Margaret este de aceeași natură cu ceea ce ne mișcă la bătrânul cerșetor din Cumberland sau cu suferința gravă, vetero-testamentară a bătrânului păstor din *Michael*.

Într-o piesă shakespeareiană ca *Mărginașii* (1795–1796), nu foarte bine primită, Wordsworth ne uimește totuși, atribuindu-i lui Oswald, un fel de Iago al piesei, trăsături ce vor deveni un crez al poeziei sale de tinerețe. Vorbind cu eroul, păcălit întocmai ca Othello, Oswald transcende momentul, piesa și chiar propria viziune într-o izbucnire iacobină pe care Shakespeare însuși și-ar fi însușit-o:

Acțiunea-i trecătoare – o treaptă, o lovitură.

Mișcarea unui mușchi – așa sau altfel –

Se termină și, fără rost, ne întrebăm apoi

Și ne mirăm sau ne simțim trădați:

Căci suferința-i nesfârșită, întunecată și obscură.

Și se împărtășește din eternitate.

Shakespeare ar fi considerat poate aceste versuri mai potrivite pentru Macbeth decât pentru Iago, dar nihilismul implicit se potrivește atât personajelor negative, cât și lui Edmund. Wordsworth ar fi dezaprobat asocierea acestor versuri cu descrierile inocenței care suferă și totuși forța poetică a operei sale timpurii nu stă în preocuparea pentru suferință și pentru lipsa ei de sens. *Casa dărăpănată* este atât de tristă tocmai pentru că nu oferă nici un fel de consolare, ca în cazul punctului culminant al poveștii lui Margaret:

Între timp, biata ei casă

A ajuns o bojdeucă pentru că plecase el,

Cel ce la primul îngheț din octombrie mereu

Lipea orice crăpătură și cu paie noi lega

Stuful de pe-acoperiș. Așa a trecut o iarnă

Lungă și indiferentă, până când întreaga casă

După-nghețuri și dezghețuri, ploi și vânturi,

O ruină a ajuns; umezeala rece-a nopții

Prin spărturi se strecura și în zilele vântoase
 Hainele-i vechi, zdrențuite nu o apărau de frig
 Nici lângă vatră de sta. Dar ea iubea
 Coliba asta tristă și n-ar fi plecat
 Pentru nimic în lume. Iubea și fâșia de drum
 Și banca grosolană și speranța ce în suflet
 Atât de-adânc era-nrădăcinată. Și-așa, prietene,
 De-aici n-a vrut să plece și în mizerie-a murit,
 Ultimul suflet printre-aceste ziduri stând să cadă.

Ca și bătrânul cerșetor din Cumberland, Margaret moare în mijlocul naturii, cu vântul aspru venind în rafale asupra ei. Măreția poemului e dată de forța reacției poetului la povestea hoinarului:

Bătrânul se opri căci mă văzu mișcat
 M-am ridicat fără putere de pe banca joasă
 Și m-am tras mai deoparte: nici să-i mulțumesc
 Pentru poveste n-am avut putere.
 M-am ridicat și, sprijinindu-mă de poartă,
 Întreaga suferință a femeii m-a cuprins,
 Dar în curând ceva m-a liniștit și, ca un frate,
 Am binecuvântat-o în neputința suferinței mele.

Aici nu este o binecuvântare biblică: aceea ar fi adus promisiunea vieții, a generațiilor următoare. E greu de spus ce fel de binecuvântare ar putea oferi „neputința suferinței”. Wordsworth e un poet atât de original, că își permite să riște un astfel de oximoron, fiind perfect conștient de contradicție. *Mărginașii* este o piesă shakespeariană, așa cum *Preludiu* este un poem miltonian, dar nici un alt poet nu a mai scris înaintea lui Wordsworth poeme atât de stranii ca *Bătrânul cerșetor din Cumberland* sau *Casa dărăpănată*. Spaima de speranța distructivă este anxietatea care pătrunde întreaga pezie a lui Wordsworth și încă ezitam când trebuie să interpretăm o distrugere atât de antagonică.

Wordsworth a inventat poezia modernă la fel de sigur cum Petrarca a inițiat poezia Renașterii. Dar chiar și marii poeți sunt bântuiți de umbre. Petrarca era urmărit de umbra lui Dante, așa cum Wordsworth nu se putea

desprinde de cea a lui Milton. Profeția lui Vico se dovedește din nou ilustrativă: epoca teocratică este vârsta zeilor, cea aristocratică a eroilor, iar cea democratică jelește și prețuiește ființa umană. Epoca haotică nu există pentru Vico, el prevestind doar un haos din care ar urma să se nască o altă epocă teocratică. Eu cred însă că secolul nostru a inclus haosul în lunga amânare (de ar dura măcar!) a unei noi epoci teocratice. După zei, eroi și ființe umane, nu ne mai rămân decât cyborgii și-i privesc uneori cu teamă pe „terminatorii” musculoși care tind să înlocuiască umanul. *Casa dărăpănată* este, în sine, un poem destul de trist, dar în anii '90 este o binecuvântată consolare, un strigăt al omului împotriva haosului și recursului la rigiditatea epocii teocratice.

Ce l-a determinat oare pe Wordsworth, ca poet, să scrie un astfel de poem? Modific aici întrebarea lui Kenneth Burke, care ne-a învățat să întrebăm: Ce l-a determinat pe autor, ca persoană, să scrie acest poem sau această piesă, povestire...? Ca poet, Wordsworth a încercat să formeze gustul astfel încât să fie apreciat, căci nici un alt scriitor important, nici chiar Dante, nu a fost atât de hotărât să-și universalizeze propriul temperament, atât de puternic individualizat. Spiritul lui Wordsworth era deschis atât către alteritatea umană, cât și către cea naturală, cum nu a mai fost al nici unui alt poet dinainte sau de după el. Hazlitt a înțeles asta foarte bine în comparația din 1828 dintre Wordsworth și Byron, la patru ani după moartea lui Byron și la mulți după începutul declinului poetic al lui Wordsworth (care a continuat între 1807 și 1850, cea mai lungă agonie a unui mare geniu poetic din istorie). După o întrebare răutăcioasă și vicleană la adresa decedatului Lord Byron („Cu mândria sa pentru nobila descendență, de ce nu a avut oare curiozitatea să exploreze heraldica intelectului?”), Hazlitt îi desparte pe Wordsworth și Byron, care l-a preferat întotdeauna pe Pope lui Wordsworth: „autorul *Baladelor lirice* descrie lichenii de pe pietre sau feriga veștedă într-un mod puternic individualizat: autorul lui *Child Harold* descrie chiparoșii sau coloanele căzute la fel ca oricare școlar”.

Într-adevăr, la originea *Bătrânului cerșetor din Cumberland* sau a *Căsuței dărăpănate* există niște trăiri stranii, greu de tradus în concepte și tocmai aici se află unicitatea lui Wordsworth: el a reușit să facă din aceste trăiri o poezie universală, asemănătoare cu cea dorită de Tolstoi. A-i îngădui, pe bună dreptate, unui cerșetor bătrân să moară cum a trăit, în mijlocul naturii, sau a simți patosul lui Margaret, o țărăncă atât de vrednică de iubire, distrusă

de memorie și speranță, sunt lucruri accesibile oricărei conștiințe din orice epocă, dincolo de sex, rasă, clasă socială sau ideologie. A-l condamna pe Wordsworth că nu a scris poezie angajată politic sau social sau pentru că a uitat revoluția înseamnă a despărți definitiv aroganța academică de îngâmfarea moralizatoare. Dincolo de această diferențiere, avem nevoie de un nou Dickens, pentru a înfățișa ipocrizia, și de un nou Nietzsche, pentru a-l defini pe omul resentimentelor, al cărui suflet *privește pieziș*.

MICHAEL (1800) este marele poem pastoral al lui Wordsworth și nucleul celor mai bune poeme ale lui Robert Frost. Cel care a scris *The Death of the Hired Man* (*Moartea lucrătorului*) avea el însuși puterea de a reprezenta patosul uman, dar nu la nivelul lui Wordsworth, ce întrece uneori și forța iehovistului de a atinge limitele artei. Michael, la optzeci de ani un patriarh biblic încă în putere, este un păstor care a „învățat sensul oricărui vânt, / Al tunetelor cât de diferite“. Furtunile îl fac să urce pe munte pentru a-și strânge turma, iar singurătatea îl încântă: „era singur / în mijlocul a mii de cețuri, / Care veneau și se duceau acolo sus, pe vârful“.

Singurul lui copil, fiul bătrâneților lui, Luke, crescut ca un păstor, este centrul existenței sale. Lipsa de bani îl obliga să-și trimită băiatul departe pentru o vreme să își câștige existența, lucrând pentru o rudă, în oraș. A relata însă astfel conflictul din poem însemna a invita la satira operei mele cinematografice preferate *Fatal Glass of Beer* (*Fatalul pahar de bere*) al lui W.C. Fields. Aici, fiul lui Fields, oribilul Chester, merge în oraș și este ispitit de studenți să bea fatalul pahar de bere. Îmbătându-se, Chester sparge tamburina unei fete din Armata Salvării, fostă dansatoare de can-can. Jignită, ea îl reduce la tăcere pe Chester cu o lovitură de picior. Incidentul îl împinge pe Chester spre o viață de crimă și spre moarte, datorată lui Paw și Maw Snavelly sau lui W.C. Fields și soției. Luke nu e foarte departe de Chester, dar sublimul Michael, înainte de plecarea sa, îi cere băiatului să pună piatra de temelie a unui nou țarc de oi, pe care tatăl vrea să îl construiască în absența fiului și care urmează să funcționeze ca un fel de pact între ei. După ce băiatul a pornit pe cărări greșite și a fugit într-o țară îndepărtată, ne rămâne o memorabilă imagine a durerii, dar și a puterii de a mostra, în același timp:

În forța dragostei există consolare:
 Te face să suporti un lucru care altfel
 Ți-ar frânge inima și mintea.
 Am tot vorbit cu cei ce-și amintesc
 Despre bătrân și despre viața lui
 Când a aflat acele împovărătoare vești.
 Fusesse totdeauna, un om puternic.
 Încă din tinerețe. Și-acum tot printre stânci
 Mergea, și încă se uita la soare
 Și la nori și vântul asculta; ca și-nainte,
 Muncea pe lângă oi și-și cultiva ogorul,
 O mică moștenire ce avea
 În valea cea pustie câteodată
 Îl mai vedeai lucrând la țarcul
 Pentru turma sa. Și nimeni n-a uitat
 Cu câtă milă toată lumea îl privea
 Atunci pe bietul om, căci toți vedeau
 Cum zi de zi mergea-ntr-acolo
 Dar nici o piatră nu mai ridica.

Ultimul vers a fost prețuit, de la Matthew Arnold începând, de către toți admiratorii lui Wordsworth, care au supraviețuit declinului academiilor. Eu prefer totuși, cu toată frumusețea acestui vers, fragmentul final din poem, cu imaginea acelui stejar singuratic:

Acolo, lângă țarc, îl mai vedeai
 Stând singur sau cu un câine credincios,
 Bătrân, culcat lângă el, la picioare.
 Și șapte ani la rând, din când în când,
 A tot lucrat la țarcul lui, dar l-a lăsat
 Neterminat când a murit. Trei ani
 A mai trăit și Isabel după ce soțul ei
 S-a stins și, după ea, s-a vândut totul
 Avutul lor trecând unui străin.
 Căsuța lor – „Luceafărul de seară” îi spuneau –

*S-a dus; cu plugul au arat pământul
De sub ea și mari schimbări s-au petrecut
Și prin vecini; numai stejarul a rămas
Unde crescuse, lângă ușa lor, și resturile
Unui țarc neterminat se pot vedea
Lângă pâraul vesel de la Green-head Ghyll.*

Când eram mai tânăr, credeam că ne amintim deopotrivă plăcerile și durerile și că pot cita cuvânt cu cuvânt poemele perfect alcătuite, cu reale calități incantatorii, ce îmi făcuseră o adevărată plăcere. Apropiindu-mă de bătrânețe, încep să fiu de acord cu Nietzsche, care tindea să echivaleze tot ce ținem minte cu ceea ce e dureros. Este însă și o plăcere, mai complexă, care poate fi dureroasă, așa cum a înțeles Wordsworth. Există o cale care duce de la voința protestantă la imaginația empatică a lui Wordsworth și care explică anumite afinități dintre creația lui Wordsworth și *Persuasiune* a lui Jane Austen, ce vor fi studiate în acest capitol. Legământul cu natura, păstrat de Michael, dar încălcat de Luke, este exercitarea voinței protestante, încercând să se impună memoriei. Simbolurile ei, în finalul poemului *Michael*, sunt bătrânul stejar și pietrele necioplite din țarcul neterminat.

Spre deosebire de Jane Austen (care e cu un pas înapoi din acest punct de vedere), Wordsworth nu căuta finaluri fericite, pentru că la el metafora căsătoriei avea mai mult de-a face cu legătura dintre ceea ce el numea „natură” și propria lui „minte răzvrătită”, decât cu aceea dintre un bărbat și o femeie. Natura la Wordsworth este aceea care încearcă să ne convingă și, în *persuasiunea ei*, lipsa de experiență este compensată de abundența imaginației. Plăcerea estetică transmisă de *Bătrânul cerșetor din Cumberland* este dureroasă, dar greu de uitat. *Casa dărăpănată* se încheie cu o binecuvântare pentru ceva definitiv pierdut, dar teribil de puternic fixat în memorie, în timp ce *Michael* se termină tot cu o imagine a ruinei.

Toate poemele pastorale ale lui Wordsworth, sumbre, dar sublime, ne oferă acea memorie canonică, și e „canonică” pentru că Wordsworth a selectat deja în locul nostru. El ni se prezintă ca un fel de Hermes, care ne va spune ce și cum să ne amintim, nu pentru a fi mântuiți sau pentru a deveni mai înțelepți, ci pentru că doar mitul memoriei poate recupera ceea ce se pierde din experiență. Lecția lui, odată învățată, a devenit canonică: a supraviețuit la George

Eliot, la Proust (prin intermediul lui Ruskin) și la Beckett, al cărui *Krapp's Last Tape* (*Ultimă bandă a lui Krapp*) poate fi interpretat ca un ultim tribut adus operei lui Wordsworth, și încă mai rezistă în aceste vremuri, când memoria canonică e amenințată de moralizări agresive și de o ignoranță doctă.

PERSUASIUNE E UN CUVÂNT derivat din latină, unde însemna „sfat”, „îndemn” de a întreprinde sau nu o anumită acțiune. Rădăcina cuvântului înseamnă „dulce” sau „plăcut”, astfel încât ceea ce e bine să facem sau nu pare mai degrabă influențat de gust, decât de judecata morală. Jane Austen a ales cuvântul „persuasiune” drept titlu pentru ultimul ei roman terminat. Ca titlu, el ne amintește mai mult de *Rațiune și simțire* sau de *Mândrie și prejudecată*, decât de *Emma* sau de *Mansfield Park*. Nu ni se dă numele unei persoane sau al unui domeniu, ci al unei abstracțiuni. În acest caz, unice. Titlul se referă în primul rând la încercarea de a o convinge pe eroină, Anne Elliot, în vârstă de nouăsprezece ani, făcută de către nașa ei, Lady Russell, să nu se mărite cu căpitanul Frederick Wentworth, un tânăr ofițer de marină. Așa cum se dovedește ulterior, a fost un sfat prost, îndreptat, abia după opt ani, de Anne și căpitanul Wentworth. Ca în toate comedii ironice ale lui Jane Austen, lucrurile sfârșesc fericit pentru eroină, dar eu mă simt, în mod ciudat, trist ori de câte ori termin de recitit cartea.

Sentimentul acesta nu pare a fi doar o ciudățenie de-a mea; când îmi întreb prietenii și studenții despre carte, toți vorbesc despre această tristețe în legătură cu *Persuasiune*, mai mult decât cu *Mansfield Park*. Anne Elliot, o ființă liniștită, dar expresivă, este un personaj puternic, independent, care nu-și pierde niciodată conștiința de sine. Nu e tristețea ei cea pe care o simțim la sfârșit, ci a romanului însuși. Această tristețe accentuează însă ceea ce am putea numi persuasiunea canonică a romanului, modul lui de a-și demonstra valoarea estetică.

Persuasiune este printre romane ceea ce Anne Elliot este printre personaje – un călăreț puternic, dar calm. Cartea și personajul nu sunt pline de viață sau de culoare. Elizabeth Bennett, din *Mândrie și prejudecată*, sau Emma Woodhouse, din *Emma*, au acea vervă care îi lipsește la început lui Anne Elliot. Probabil la asta se referea și Jane Austen când spunea că „Anne este

prea bună pentru mine“. Anne este, într-adevăr, prea subtilă pentru noi, dar nu și pentru Wentworth, care pare să comunice aproape telepatic cu ea. Juliet McMaster observă un fel de „comunicare subterană între Anne Elliot și căpitanul Wentworth, căci ei nu-și vorbesc prea des, dar fiecare înțelege mult mai bine ceea ce a vrut celălalt să spună decât ceilalți interlocutori ai lor“.

Tipul de comunicare din *Persuasiune* depinde de o „afecțiune“ profundă, cuvânt pe care Austen îl prețuiește mai mult decât pe cel de „dragoste“. „Afecțiunea“ dintre un bărbat și o femeie este, la ea, o emoție mai adâncă și mai durabilă și nu cred că exagerez dacă spun că Anne Elliot, oricât de ștearsă, este personajul pentru care Austen însăși a simțit mai multă afecțiune, pentru că și-a pus în ea propriile sale calități. Henry James susținea ca romancierul trebuie să aibă o sensibilitate care să nu scape nimic din vedere. După un astfel de test (evident, unul foarte reducionista), numai Jane Austen, George Eliot și James însuși, dintre scriitorii de limbă engleză, s-ar putea alătura lui Stendhal, Flaubert sau Tolstoi, într-un pantheon destul de restrictiv. Anne Elliot ar putea fi însă exact personajul a cărui sensibilitate nu pierde nimic, deși ea nu e deloc în pericolul de a deveni romancier. Cea mai bună descriere a ei ne-o oferă Stuart Tave:

„Nimeni nu o aude pe Anne, nimeni nu o vede, dar ea se află tot timpul în centrul atenției. Prin ochii ei vedem întreaga lume romanescă. Dacă nimeni nu e conștient de prezența ei, ea, în schimb, îi observă pe toți și tot ceea ce se întâmplă cu ei, chiar când ei înșiși nu-și dau seama [...] îi citește gândurile lui Wentworth și prevede problemele pe care le va cauza celorlalți și lui însuși, înainte ca acestea să se întâmple.“

Primejdia reprezentării unui astfel de personaj perfect este evidentă din punct de vedere estetic: cum poate autoarea să facă un astfel de personaj să fie convingător? Poldy din *Ulise* al lui James Joyce este atât de convingător tocmai pentru că este o ființă completă, după cum a și intenționat Joyce. Ironia lui Jane Austen nu se potrivește însă cu această aspirație la exhaustivitate: cititorul nu pătrunde niciodată în dormitorul, bucătăria sau toaleta personajelor ei. Ceea ce Austen parodiază în *Rațiune și simțire*, ridică în slăvi în *Persuasiune*: e vorba de caracterul sublim al unei sensibilități izolate, interiorizate. Anne Elliot nu e singurul personaj înțelegător din romanele lui Jane

Austen. Ea e diferită însă prin acuitatea aproape supraomenească a percepției propriului sine și a celorlalți, aspect care o caracterizează, desigur, și pe Jane Austen, printre ceilalți prozatori. Anne Elliot din *Persuasiune* este ceea ce era Rosalind în *Cum vă place* pentru opera lui Shakespeare: personajul care aproape că ajunge să stăpânească perspectiva, care poate aparține doar creatorului său, prozator sau dramaturg, în caz contrar subminându-se însăși calitatea dramatică a creației. C.L. Barber a subliniat excelent aceste limite:

„Dramaturgul tinde să ne arate lucrurile pe rând și să exprime esența fiecărui lucru la momentul potrivit. Personajele sunt întotdeauna polarizate: fie comice, fie serioase. Nici un personaj, nici chiar Rosalind, nu poate fi capabil să stăpânească piesa în totalitate, căci altfel, ea și-ar pierde însuși caracterul dramatic.“

Aș vrea acum să întorc puțin argumentul lui Barber într-o altă direcție: chiar mai mult decât Hamlet sau Falstaff, Elizabeth Bennett sau Fanny Prince, din *Mansfield Park*, Rosalind și Anne Elliot sunt într-o poziție de echilibru perfect, fiind aproape capabile să privească piesa sau romanul în întregimea lor. Echilibrul lor nu transcende complet propria perspectivă, dar inteligența lui Rosalind și sensibilitatea lui Anne, temperate și libere de orice agresivitate sau spirit defensiv, le ajută să împărtășească mai mult din echilibrul creatorilor lor decât am putea noi înșine.

Austen nu slăbește niciodată intensitatea dramatică; cititorul împărtășește neliniștea lui Anne față de intențiile lui Wentworth până la sfârșitul romanului. Cu toate acestea, ne bazăm pe Anne așa cum ar trebui să ne bazăm și pe Rosalind; criticii ar înțelege mai bine ticăloșia lui Touchstone sau vanitatea lui Jacques dacă ar avea mai multă încredere în Rosalind și în reacțiile ei din piesă față de ceilalți și față de sine. Reacțiile lui Anne Elliot au o autoritate asemănătoare: trebuie să încercăm să-i recunoaștem greutatea cuvântului în ceea ce privește tot ce nu știm despre celelalte personaje ale romanului, mai puțin despre Wentworth.

Punctul de vedere al lui Stuart Tave, ca și al lui Barber, este corect chiar și când privim din această direcție: ironia lui Jane Austen este foarte shakespeariană. Chiar și cititorul trebuie să cadă în capcana de a o subestima pe Anne Elliot. Inteligența lui Elizabeth Bennett sau a Rosalindei este mult mai ușor de apreciat decât sensibilitatea și subtilitatea lui Anne. Secretul este

că personajul ei combină ironia lui Austen cu speranța amânată de la Wordsworth. Jane Austen are, în bună măsură, capacitatea inegalabilă a lui Shakespeare de a crea individualități, majore sau minore, reprezentative prin limbaj și totuși atât de diferite una de alta. Anne Elliot este ultima eroină a lui Austen la care putem observa acea voință protestantă de care am mai vorbit, dar la ea voința este modificată, poate perfecționată de un produs al său: imaginația plină de înțelegere a romantismului, al cărei profet a fost, așa cum am văzut, Wordsworth. De aceea este probabil Anne un personaj atât de complex și sensibil.

Eroinele anterioare ale lui Jane Austen, a căror reprezentantă este Elizabeth Bennett, își manifestau voința protestantă ca niște adevărate descendente ale Clarisei Harlowe, luându-l aproape și pe Samuel Johnson ca autoritate morală. Critica marxistă califică inevitabil această voință protestantă, chiar și în manifestările ei literare, drept o atitudine mercantilă și a devenit o modă să se vorbească de realitățile socioeconomice pe care Jane Austen le trece sub tăcere, cum ar fi sclavia din Indiile de Vest, responsabilă, în bună parte, pentru confortul financiar de care se bucură personajele. Dar majoritatea operelor literare de succes exclud de la bun început anumite aspecte ale vieții și nimeni nu a demonstrat că o mai bună înțelege a relației dintre cultură și imperialism are vreo importanță pentru a interpreta adecvat un roman ca *Mansfield Park*, de pildă. *Persuasiune* aduce, în final, un elogiu marinei britanice, în care Wentworth ocupă un loc de onoare. Fără îndoială că pe mare, unde ordonă biciuirea pentru a păstra disciplina, Wentworth n-ar mai fi atât de încântător ca acasă, unde se bucură de afecțiunea Annei Elliot, dar, repet, arta lui Jane Austen este o mare artă ce se bazează pe excluderi. Realitatea sordidă a puterii navale britanice nu e mai relevantă pentru *Persuasiune* decât sclavia din Indiile de Vest pentru *Mansfield Park*. Austen a fost însă foarte interesată de consecințele laice și practice ale voinței protestante, iar acestea mi se par un element foarte important în aprecierea eroinelor din romanele sale.

Viziunea shakespeariană a interiorității la Jane Austen, găsindu-și realizarea deplină în Anne Elliot, revizuieste intensitatea morală a martiriului protestant secularizat al Clarisei Harlowe, moartea ei lentă, după ce fusese violată de Lovelace. Voința de a trăi a Clarisei este învinsă de voința mai puternică de a-și păstra integritatea ființei. A-i ceda pocăitului Lovelace și a se căsători

cu el ar fi însemnat să își compromită însăși esența ființei, voința ei violentată. Ceea ce în *Clarissa* este tragedie devine comedie ironică la Jane Austen, dar forța voinței rămâne nealterată în urma acestei transformări. În *Persuasiune* se pune accentul pe un schimb voit de prețuire, unde atât bărbatul, cât și femeia îl consideră pe celălalt extrem de valoros. Aspectele exterioare, privitoare la bogăție, proprietăți și statut social, sunt și ele importante, desigur, dar la fel sunt și aspectele interioare: bun-simț, amabilitate, cultură, inteligență și afecțiune. Într-un fel (mă doare să spun asta, pentru că sunt un emersonian înrăit), Ralph Waldo Emerson a anticipat abordările criticii marxiste actuale a lui Jane Austen când a denunțat conformismul ei, pentru că nu-și lasă eroinele să-și elibereze sufletul de convențiile sociale. Interpretarea aceasta este însă o nedreptate făcută lui Jane Austen, care a înțeles convenția ca pe o eliberare a voinței, chiar și cu prețul reprimării individualității, în ciuda faptului că fără aceasta voința rămânea lipsită de efect.

Principalele eroine din romanele lui Jane Austen – Elizabeth, Emma, Fanny și Anne – au totuși o asemenea libertate interioară, încât individualitatea lor nu poate fi reprimată. Arta de prozatoare a lui Jane Austen nu stă în preocuparea pentru influențele socioeconomice care determină libertatea interioară, deși ele au un rol major în *Persuasiune* și *Mansfield Park*. Creația lui Austen se realizează prin ironie, pe care Samuel Johnson o considera esența poeziei. O concepție a libertății interioare care se bazează pe refuzul de a accepta prețuirea de la cei cărora nu li se arată prețuire este o concepție în cel mai înalt grad ironică. Cea mai comică scenă din toate romanele lui Austen este aceea în care Elizabeth refuză prima cerere în căsătorie a lui Darcy, unde ironia dialecticii voinței și a valorizării devine aproape șocantă. Comedia aceasta absolută continuă în *Emma* și este oarecum redusă în *Mansfield Park*. Ea devine cu totul altceva, de neconfundat, dar greu de numit, în *Persuasiune*, unde Jane Austen ajunge o creatoare atât de conștientă de măiestria ei încât pare să fi modificat însăși natura voinței, ca și cum ar fi putut fi și ea convinsă să devină un act individual mai rar și mai dezinteresat.

NIMENI NU A SUGERAT până acum că Jane Austen aparține romantismului înalt în *Persuasiune*. Poetul ei preferat a rămas William Cowper, nu Wordsworth, iar prozatorul preferat, Dr. Johnson. În *Persuasiune* însă nu se mai

observă acea severă neîncredere în imaginație și în „iubirea romantică” din romanele anterioare. Anne și Wentworth își păstrează afecțiunea neschimbată de-a lungul a opt ani de despărțire fără nici o speranță și fiecare are destulă imaginație pentru a crede într-o împăcare finală, triumfătoare. Acestea țin de un roman sentimental, nu ironic. Ironia este înțepătoare și în *Persuasiune*, dar nu se îndreaptă niciodată împotriva lui Anne și rareori împotriva căpitanului Wentworth.

Există aici o relație greu de pătruns între reprimarea de către Jane Austen a ironiei ei caracteristice, în ce-i privește pe protagoniști, și o anumită tristețe; nemaîntâlnită până acum, care stăruie în *Persuasiune*. În ciuda puternicei încrederi în sine, Anne este foarte vulnerabilă în fața neliniștii, niciodată exprimate, de a nu reuși să ajungă să-și trăiască viața, în care se poate bănuși și neîmplinirea sexuală. Un singur critic, australianca Ann Molan, care accentuează sugestia lui Austen, observă că „Anne [...] este o femeie plină de pasiune. Împotriva voinței ei, inima își cere dreptul la împlinire.” Odată ce Anne i-a refuzat lui Wentworth prețuirea ei cu opt ani în urmă, ea simte nevoia să-și reprime voința, devenind astfel prima eroină a lui Jane Austen a cărei voință e în antiteză cu imaginația.

Deși Jane Austen aparține epocii aristocratice, autenticitatea scriiturii o împinge în *Persuasiune* spre epoca democratică sau spre romantism, așa cum obișnuim să o numim. Nu există nici un „război civil” în psihicul lui Anne Elliot sau în cel al autoarei ei, dar există tristețea unei scindări a sinelui, unde memoria se aliază cu imaginația împotriva voinței. Puterea memoriei, atât la Anne, cât și la Wentworth, apropiindu-se mult de cea a lui Wordsworth, a fost deja observată de Gene Ruoff. Având în vedere că Austen a fost o prozatoare autentică, ne-am putea întreba de ce a încercat să-și construiască romanul pe o astfel de nostalgie reciprocă. După ce e respins, Wentworth pare chiar mai puțin tentat decât Anne să-și dorească o reînnoire a afecțiunii dintre ei, dar și asupra voinței lui triumfă amintirea și imaginația. Semnala asta oare o relaxare a autoarei înseși? Odată ce ea se întoarce la vechea ei modalitate de lucru în *Sanditon*, romanul neterminat început după *Persuasiune*, s-ar putea crede că povestea lui Anne Elliot a fost doar un divertisment sau o excepție pentru prozatoare. Paralelismul dintre poezia lui Wordsworth și *Persuasiune* este limitat, dar real. Romanul romantismului înalt, fie el inspirat de poezia lui Byron, ca *Jane Eyre* și *La răscruce de vânturi*, sau de a lui

Wordsworth, ca *Adam Bede*, are o dezvoltare mai târzie. Etica eroinei lui Jane Austen nu se schimbă în *Persuasiune*, dar ea devine o ființă mai problematică, atinsă de o tristețe a limitelor existenței. Poate că patetismul elegant din *Persuasiune* este cumva legat de boala lui Jane Austen, de presimțirea morții timpurii.

Stuart Tave, comparându-i pe Wordsworth și Jane Austen, a observat cu subtilitate că amândoi sunt „poeți ai căsătoriei” și că amândoi au acel „simț al datoriei profund înțeles de cei care consideră că integritatea și pacea propriei lor vieți sunt esențial legate de viața altora și înțeleg viața tuturor într-un context mai adânc decât cel al ordinii sociale”. Ducând mai departe intuiția lui Tave, Susan Morgan a sesizat intima legătură dintre *Emma* și *Ode: Intimations of Immortality from Recollection of Earliest Childhood* (*Odă: Sentimentul nemuririi din amintirile primei copilării*). Subiectul lor comun este evoluția conștiinței individuale, presupunând și pierderea, și câștigul pentru Wordsworth și doar câștigul pentru Jane Austen. Conștiința Emmei se dezvoltă, desigur, trecând de la plăcerile cvasisolipsismului lui Wordsworth spre cele ale înțelegerii celorlalți. Anne Elliot, încă de la început mult mai matură, nu are nevoie de o evoluție a propriei conștiințe. Mult deplânsa despărțire a lui Wentworth o protejează împotriva forței distructive a speranței, care l-a preocupat în tinerețe pe Wordsworth, mai ales în povestea sărmaneii Margaret. În locul speranței, la Anne apare un complex de emoții, exprimat, cu măiestria obișnuită, de Jane Austen:

„Cât de elocventă putea fi Anne Elliot – cel puțin, cât de clare puteau fi dorințele ei de caldă afecțiune și de încredere plină de veselie în viitor, împotriva unei exagerate prevederi care pare să jignească dorința de acțiune și să arate neîncredere în hotărârea Providenței! – Fusesse forțată să fie prudentă în tinerețe și învățase să trăiască idila pe măsură ce se maturizase – urmarea firească a unui început nefiresc.”

Aici, iubirea este, în totalitate, retrospectivă; Anne nu o mai privește ca pe ceva accesibil. Și, într-adevăr, Wentworth se întoarce, încă plin de resentimente, după opt ani, crezând că Anne nu mai are nici o putere asupra lui. Hotărârea și încrederea în sine, care fac din el un bun comandant de navă, sunt calitățile pe care nu le găsește la ea și o condamnă pentru asta. Cu prea

multă măiestrie chiar, Austen înfățișează schimbarea treptată a acestui punct de vedere, pe măsură ce puterea memoriei e tot mai mare și el înțelege că a judecat-o greșit crezând-o incapabilă de a acționa. Faptul că el trece prin acest proces de autoconvingere, în timp ce Anne așteaptă, fără a-și da seama de asta sau de faptul că are motive să spere, e o frumoasă ironie. E o comedie ușor tristă și cititorul însuși așteaptă, reflectând cât de mare e rolul întâmplării aici.

În timp ce presocraticii și Freud consideră că nu există accidente, Jane Austen gândește altfel. Personajul are o soartă, desigur, dar soarta, începând să acționeze, tinde să depășească limitele personajului, într-un context social supradeterminat, cum e lumea lui Austen. Recitind *Persuasiune*, deși îmi amintesc sfârșitul fericit, nu pot să-mi înfrâng neliniștea când Wentworth și Anne se îndepărtează unul de altul, împotriva voinței lor. Cititorul nu e convins de întorsătura fericită a evenimentelor decât după ce Anne citește scrisoarea disperată a lui Wentworth:

„Nu mai pot asculta în tăcere. Trebuie să-ți vorbesc așa cum mă pricep. Îmi sfâșii sufletul. Sunt rupt între agonie și speranță. Nu-mi spune că e prea târziu, că astfel de sentimente minunate s-au dus pentru totdeauna. Sunt din nou al tău, cu toată inima, care îți aparține chiar mai mult decât acum opt ani, când aproape mi-ai frânt-o. Să nu cumva să-mi spui că bărbații uită mai repede decât femeile, că dragostea lor se stinge mai ușor. N-am iubit pe nimeni altcineva decât pe tine. Poate că am fost nedrept și plin de resentimente, dar niciodată inconstant. Doar pentru tine am venit la Bath, doar la tine mă gândesc în tot ce vreau să întreprind. Nu ai văzut încă asta? Chiar nu mi-ai ghicit dorințele? Dacă eu aș fi putut ști ce simți, cum cred că ai înțeles tu sentimentele mele, nu aș fi așteptat nici măcar aceste zece zile. Abia mai pot să scriu. În fiecare clipă aud ceva care mă copleșește. Îți cobori vocea, dar eu o pot distinge printre celelalte ca nimeni altcineva. Ești prea bună, prea desăvârșită! Tu ne faci dreptate. Crezi că există atașament sincer și credință și la bărbați. Te rog să crezi că ele într-adevăr există frecvent și nestatornic.

F. W.

Trebuie să plec, nesigur de soarta mea, dar am să mă întorc aici sau am să vă urmez cât pot de repede. Un cuvânt, o privire vor fi de ajuns pentru a hotărî dacă intru în casa tatălui tău în seara asta sau niciodată.”

Nu-mi pot imagina o astfel de scrisoare în *Mândire și prejudecată* și nici în *Emma* sau *Mansfield Park*. Cititorul sensibil poate ghici pasiunea lui Anne încă de la începutul romanului, dar până aici nu există nici o dovadă a pasiunii lui Wentworth. Scrisoarea lui e foarte potrivită pentru un căpitan de marină: e prost scrisă și deloc în stilul lui Jane Austen, dar e cu atât mai eficientă. Înțelegem că am crezut în el tot timpul numai pentru că dragostea lui Anne ne-a stârnit interesul. Austen a refuzat, cu înțelepciune, să creeze un personaj interesant prin sine însuși. Și totuși un efect al cărții este acela de a-l convinge pe cititor de propria sa putere de discernământ și autoconvingere. Anne Elliot e prea bună și pentru cititor, și pentru autoare, dar cititorul atent începe să aibă destulă încredere în puterea sa de a o percepe pe Anne așa cum ar trebui. Elementul cel mai subtil în cel mai subtil dintre romane este apelul la puterea memoriei cititorului de a se adapta la persistența și intensitatea durerii că Anne Elliot e prea stoică pentru a se putea exprima direct.

Durerea respiră în toată cartea, colorând percepțiile lui Anne și pe ale noastre. O înțelegem pe Anne, care trăiește acel sentiment al dragostei pierdute, oricât de fictiv și idealizat ar fi acesta. E puțin probabil ca o relație distrusă cu opt ani în urmă să aibă șansa de a fi reluată, aspect care ar trebui să submineze textura celui mai „realist” dintre romanele lui Jane Austen, dar ea are grijă să nu se întâmple așa. Atât autoarea, cât și cititorul sunt convinși încet-încet să dorească pentru Anne ceea ce ea însăși continua să-și dorească. Ann Molan are intuiția că, de fapt, Jane Austen „e cu atât mai mulțumită de Anne, cu cât Anne e mai nemulțumită de sine”. Cititorul este convins de autoare și, treptat, Anne însăși îl ajunge din urmă, îngăduindu-și să-și exprime dorința mai complet.

Dr. Johnson, în *The Rambler* 29, discutând despre „nebulia de a anticipa nefericirea”, ne previne împotriva așteptării pline de neliniște în general, fie ea plină de teamă ori de speranță:

„... pentru că atât obiectul speranței, cât și cel al fricii nu este încă definit, nu ar trebui să avem încredere în reprezentările lor, pentru că sunt în egală măsură iluzorii; așa cum speranța exagerează fericirea, tot așa frica agravează necazul. Fără îndoială că nimeni nu a ajuns, în realitate, la fericirea pe care și-a imaginat-o și spre care a ținut, în așteptările sale, dar nici la răul atât de teribil văzut în imaginația sa.“

Acesta este unul dintre cunoscutele fragmente în care Johnson ne avertizează împotriva exagerărilor imaginației, pe care este foarte probabil ca Austen să-l fi citit. Dar, dacă ar fi urmat sfatul criticului, Wordsworth n-ar mai fi scris deloc, iar Austen n-ar mai fi scris *Persuasiune*. Și totuși e o carte ciudată pentru această mare maestră a artei excluderii din literatura occidentală. Fiecare roman al ei poate fi considerat o elipsă, pentru că omite orice ar putea amenința finalul ironic, dar fericit al evenimentelor. *Persuasiune* rămâne cel mai puțin popular dintre cele patru romane canonice ale ei, pentru că este cel mai straniu, dar întreaga ei operă poate părea stranie, pe măsură ce ne apropiem de sfârșitul epocii democratice, pe care contemporanul ei, Wordsworth, a inaugurat-o în literatură. Aflată încă într-un punct de echilibru, la sfârșitul epocii aristocratice, Jane Austen practică, împreună cu Wordsworth, o artă construită pe diviziunea dintre conștiința protestantă, din ce în ce mai slabă, și imaginația empatică, tot mai activă, memoria intervenind ca mediator. Dacă teza cărții mele e cât de cât validă, Austen va supraviețui chiar dincolo de zilele grele ce ne așteaptă, pentru că de straniețatea originalității și a unei viziuni individuale avem până la urmă nevoie și doar literatura ni le poate oferi în epoca teocratică ce se apropie.

11. Walt Whitman – centru al canonului american

DACĂ ÎNCERCĂM să comparăm realizările artistice ale națiunii noastre cu cele ale tradiției occidentale în general, muzica noastră, pictura, sculptura, arhitectura vor apărea oarecum estompate. Nici nu mai trebuie să îi invocăm pe Bach, Mozart sau Beethoven; Stravinsky, Schoenberg și Bartók sunt de ajuns pentru a-i pune pe compozitorii noștri într-o poziție destul de tristă. La fel, oricât de multe capodopere s-ar găsi în pictura și sculptura americană modernă, noi nu avem nici un Matisse. Singura excepție în acest sens este literatura. Nici unul dintre poeții occidentali, de un secol și jumătate încoace, nici chiar Browning, Leopardi sau Baudelaire, nu poate să-i pună în umbră pe Walt Whitman sau Emily Dickinson. În secolul nostru, mai ales, poeții noștri mari – Frost, Stevens, Eliot, Hart Crane, Elizabeth Bishop – rivalizează cu Neruda, Lorca, Valéry, Montale, Rilke, Yeats. Marii romancieri – Hawthorne, Melville, James, Faulkner – pot de asemenea sta alături de cei europeni.

Poate că doar James poate sta alături de Flaubert, Tolstoi, George Eliot, Proust sau Joyce, dar și noi avem cărți unice, universale, precum *Litera sta-cojie*, *Moby Dick*, *Huckleberry Finn*, *Pe patul de moarte*. Cartea care pare să conteze însă cel mai mult este *Leaves of Grass* (*Fire de iarbă*), apărută în 1855. Whitman, cu tot triumful său ulterior, din poemele lungi și fără titlu, numite, în cele din urmă, *Cântec despre mine însumi* și *The Sleepers* (*Cei care dorm*), este mult mai mult decât poetul anului 1855. În 1856, la a doua ediție a *Firelor de iarbă*, a apărut și *Sun-Down Poem* (*Poemul asfințitului*), cunoscut acum sub numele *Crossing Brooklyn Ferry* (*Pe bacul Brooklynului*). A treia ediție, din 1860, ne-a oferit încă două poeme noi: *As I Ebb'd with Ocean of Life* (*Sunt în reflux odată cu oceanul vieții*) și *Out of the Cradle Endlessly Rocking* (*Din leagăn în infinitul balans*), iar la cea din 1865 s-a adăugat elegia americană care rezistă chiar la o comparație cu *Lyciada* sau *Adonais*, poemul

dedicat martiriului lui Abraham Lincoln: *When Lilacs Last in the Dooryard Blomm'd* (Pe când înfloreă liliacul).

Aceste șase poeme majore – *Cântec despre mine însumi* și celelalte cinci meditații – rămân cele mai importante poeme ale lui Whitman. Pentru a le găsi un echivalent estetic, ar trebui să ne întoarcem la Goethe, Blake, Wordsworth, Hölderlin, Shelley și Keats. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea sau în secolul nostru, opera lui Whitman rămâne deci neegalată în forță și sublimitate, exceptând-o pe Emily Dickinson. Este totuși un paradox nefericit că noi nu l-am înțeles cu adevărat pe Whitman, pentru că el este un poet dificil, extrem de subtil, care pune o mare distanță între dezideratul artistic afirmat deschis și realizarea poetică.

Pentru mulți cititori obișnuiți, Whitman este un populist pătimăș, precursor al lui Allen Ginsberg și al altor rebeli de profesie. Descendenții săi reali sunt marii poeți care au încercat să-i evite influența, dar nu au reușit: T.S. Eliot și Wallace Stevens. Ar trebui să-l adăugăm aici și pe magnificul Hart Crane, care a urmat retorica lui Eliot și Stevens, fiind însă whitmanian prin atitudine și aspirații. Poetul-profet englez D.H. Lawrence este al patrulea aflat sub influența lui Whitman. Pound, William Carlos Williams și alții asemenea lor vin din alte zone, în timp ce John Ashberry mi se pare al cincilea și cel mai influențat de Whitman dintre cei care au reușit să cunoască și să ducă mai departe proiectul din *Cântec despre mine însumi*. Poeții hispanici, mai ales Neruda, preiau de la Whitman doar figura sa simbolică, nu și textul real al poeziei lui.

Originalitatea lui Whitman se datorează mai puțin presupusului vers liber și mai mult inventivității sale mitologice sau măiestriei limbajului figurativ. Metaforele și ritmurile lui deschid un nou drum în poezie chiar mai mult decât inovațiile în ceea ce privește metrica versurilor. Chiar poemele scurte, fără pretenții, dovedesc această uimitoare originalitate.

Acesta-i ceasul tău, o, Suflet al meu, zborul tău spre necuvinte.

Depart de cărți, departe de artă, sfârșită-i ziua, lecția la fel.

Mergi înainte, tăcut, privind atent și cântărind acele teme care-ți plac,

Noapte, somn, moarte și stelele.

Acesta e *A Clear Midnight* (Miez de noapte clar), poem târziu, care l-a urmărit multă vreme pe Wallace Stevens. „Stelele” de la sfârșitul versului țin

locul absentei mame-ocean sau oceanului matern, întotdeauna a patra și a cincea prezență când Whitman evocă „noaptea, somnul, moartea”. Stevens a lăudat micul poem pentru că exprimă cu mare forță atitudinea lui Whitman față de subiectul său, percepția clară a propriei lumi. Miezul nopții este momentul epifaniei, când revelația nu e perturbată de evenimentele din timpul zilei. Acest moment este celebrat în *Cei care dorm*, cel mai puțin cunoscut dintre cele șase mari poeme ale sale. În 1855, ca și majoritatea celorlalte poeme din *Fire de iarbă*, nu avea nici un titlu. În 1856, se numea *Night Poem* (*Poemul nopții*), iar în 1860, *Sleep Chasings* (*Urmăriri în somn*). Ca de obicei, prima idee a fost cea mai bună, *Poemul nopții*. Intrând în noapte, Whitman se înfățișează pe sine drept un Isus american, îndrăzneală care se repetă, cu momentul morții și cel al învierii, în *Cântec despre mine însumi*. E mai bine totuși să începem cu *Cei care dorm*, să descifrăm anumite aspecte din *Cântec despre mine însumi* și apoi să ajungem la poezia elegiacă.

Ideea profetului american a apărut la Whitman sub influența lui Emerson și a tradițiilor reprezentate de el – curente eretice, atât orientale, cât și occidentale. Punctul de plecare pare să fi fost, în 1854, eseul binecunoscut al lui Emerson, *Poetul*, în care acesta afirmă că poeții sunt „zei eliberatori”. Fragmentele din manuscrisele lui Whitman, primele versiuni pentru *Cântec despre mine însumi*, conțin o identificare și mai accentuată cu un Isus american decât în forma lor revizuită din secțiunea 38 a poemului final:

Degeaba îmi băteau cuie în palme.
 Îmi amintesc răstignirea și cununa sângerândă
 Îmi amintesc bătaia de joc și ocara
 Mormântul și lințoliul alb m-au ridicat
 Sunt viu în New York și San Francisco,
 Colind din nou pe străzi, la două mii de ani de-atunci.
 Nu poate orice tradiție să umple biserica de viață
 Ei nu trăiesc, ei sunt doar cărămidă și beton,
 Eu însumi pot foarte simplu construi; și tu la fel: –
 Cărțile nu sunt oameni –

Acel Isus al religiei americane nu mai este nici omul crucificat, nici Dumnezeu înălțării, ci mai degrabă omul înviat care petrece patruzeci de zile

cu discipolii săi, patruzeci de zile despre care Noul Testament nu ne spune aproape nimic. Poetul ultimelor cincisprezece secțiuni din *Cântec despre mine însumi* este cea mai mare reprezentare literară a omului înviat. *Cei care dorm* este preistoria acestei învieri și ne înfățișează misterul întrupării în viziunea lui Whitman, unde omul-Dumnezeu se unește cu personajul din poem. Poemul, ca toate celelalte mari realizări ale lui Whitman, are conotații mult mai complexe, de vreme ce evocarea alegerii mesianice e inconsistentă; totuși, aici ca și pretutindeni, nu se îndepărtează de creatorul lui.

Cred că, în general, criticii nu discută acest poem pentru că îi stânjenește, așa cum e dificil de discutat și autoerotismul declarat al lui Whitman, de altfel. Nu avem dovezi concludente că Whitman ar fi avut vreodată o relație sexuală cu altcineva decât cu sine însuși și, din câte știu despre viața și opera lui, a avut o singură tentativă, eșuată, de a stabili o relație, probabil homosexuală, în iarna 1859-1860. Poate că Whitman a redescoperit atunci că nu poate suporta atingerea altui corp. Oricare ar fi fost însă suferințele sale evasautiste, psihosexuale, a avut totuși geniul și eroismul de a scrie cele șase poeme majore ale sale. *Cei care dorm* este o confirmare și e cel mai blakian dintre poemele lui Whitman, deși Whitman nu-l citise pe Blake. Ca și acesta, Whitman preia atitudinea vizionară a profeților din Vechiul Testament:

*Hoinăresc toată noaptea prin viziunile mele,
Pășind ușor, moale, fără zgomot, apoi oprindu-mă,
Aplecându-mă cu ochii larg deschiși asupra ochilor închiși ai celor
care dorm,
Hoinăresc confuz, mie însumi abandonat, neadaptat,
contradictoriu,
O clipă stând, privind, aplecându-mă, oprindu-mă.*

În ciuda propriei condiții, el se apropie de cei care dorm, morți și vii, suferinzi și împăcați, ajutându-i pe cei mai nenorociți:

*Stau cu ochii plecați în întuneric asupra celor mai suferinzi
și mai neliniștiți,
Îmi trec ușor mâinile încoace și încolo, deasupra lor, la câțiva
centimetri,
Cei neliniștiți dorm cufundați adânc în paturile lor.*

După o serie remarcabilă de identificări, timp în care câțiva îl și amenință, poetul începe să se reintegreze, moment pe care eu nu l-aș interpreta în termeni freudieni, ci jungieni. Forțele exterioare sinelui profetic, care îi vor da putere, amenință la început să îl invadeze, astfel că Whitman se teme de moartea prin înec, suferită de dublul său în secțiunea 3 a poemului – „un frumos înotător uriaș, gol în valurile mării”. Acest titan sau „uriaș curajos” este încadrat, în poemul original, de două pasaje tăiate ulterior de Whitman: un vis, în care el e aruncat afară, în lume, gol și plin de rușine, și un coșmar, în care e identificat cu Lucifer, devenind, în punctul culminant, un corespondent întunecat al Leviatanului alb al lui Melville:

*Acum enormitatea de crepuscul a balenei pare să fie a mea;
Ferește-te, sportive! Deși zac aici somnoros și leneș, dinspre mine
poate veni deodată moartea.*

Fantasma că e un proscris alternează cu negativismul diabolic – acestea sunt chinurile și tentațiile presupuse de rolul de mediator. Frumoasa secțiune finală a poemului nopții începe cu un fragment ce poate fi citit ca o descriere a unei picturi de William Blake:

*Cei care dorm sunt atât de frumoși, cum stau întinși și goi.
Plutesc mână în mână peste întreg pământul, de la est la vest,
cum stau întinși și goi.*

Cuvântul magic pentru Whitman este „a trece” și mântuirea înseamnă pentru el să fii un trecător. Toți cei care, senini, dorm se trezesc într-o cvasiînviere: „Ei trec peste puterea nopții și peste magma ei și se trezesc”. Cu această viziune, Whitman își încheie poemul printr-o împăcare, pe care și-o îngăduie și sieși:

*Și eu am trecut dincolo de noapte,
Voi sta o clipă deoparte, o, noapte, dar mă voi întoarce și te voi iubi,
De ce mi-ar fi frică să mă-ncredințez ție?
Nu mi-e frică, tu m-ai purtat bine înainte
Iubesc ziua bogată ce trece, dar n-o s-o părăsesc pe cea în care
am zăbovit atât,*

*Nu știu cum am ajuns la tine, nu știu unde merg cu tine, dar știu
că mi-a fost bine și îmi va fi bine.*

*Mă voi opri doar odată cu noaptea și mă voi ridica odată cu ea,
Voi trece banal peste zi, o, mamă a mea, și banal mă voi întoarce
la tine.*

Doar mama și noaptea sunt aici numite, dar moartea este prezentă și ea, implicit, tot timpul. Mai sunt rețineri și temeri în acest pasaj, dar cum ar putea fi altfel? În vocabularul gnosticilor, de care Whitman se apropie aici, în mod curios, abisul nopții este mama începutului de lume, iar creația din acest abis reprezintă căderea. Fără a-și propune cunoașterea totală, Whitman își asumă conștient riscul morții și al învierii ciclice. Cunoașterea lui se rezumă la faptul că a pătruns bine în lume, va ieși bine și se va întoarce. La polul opus al acestei credințe a lui Whitman se află vorbele desperate pe care i le adresează Lear lui Gloucester: „Trebuie să ai răbdare; noi am venit aici plângând. / Când prima dată simțim aer în piept / Ne înecăm și plângem” sau „Noi plângem când ne naștem c-am venit / Pe-această mare scenă, printre proști”. Patosul lui Whitman stă în faptul că imperfecta lui cunoaștere nu e totuși atât de departe de strigătul tragic al lui Lear. *Cântec despre mine însumi*, începând cu secțiunea 38, încearcă să ne ofere o mai bună cunoaștere. Secțiunea 41 e creată din intuiția lui Whitman că toți zeii, printre care și Iahve, au fost cândva oameni, ridicându-se printr-o măreață blasfemie:

Eu vin să aplic și să dau măreție,

Să supralicitez vechile prețuri prudente,

Îmi însușesc dimensiunile exacte ale lui Iahve.

Litografiindu-l pe Cronos, pe Zeus, fiul lui, și pe nepotul său, Hercule.

Cumpărând reproduceri după Osiris, Isis, Belus, Brahma, Buddha,

*Plasând în portofoliu, separat, pe Manitu. Allah pe o altă foaie și
gravuri cu Răstignirea,*

Cu Odin și Mexitli cel hidos și orice idol sau icoană,

*Luându-i pe toți în seamă numai la justa valoare și nici o centimă
mai mult,*

*Admițând că au trăit și că au făcut lucrul timpului lor.**

* Walt Whitman, *Opere alese*, Univers, 1992, trad. rom. Mihnea Gheorghiu (n. tr.).

Împotriva lor, Whitman susține ceea ce trebuie făcut în zilele sale: „Supranaturalul neștiut, eu însumi așteptând să fiu un zeu în timpul meu“. În secțiunea 43, acceptarea lui Isus este plasată în contextul acceptării mai multor zei, iar partea finală a poemului alungă orice anxietate a spiritualui. Însemnările lui Whitman ne arată clar ambițiile lui: „Eu însumi îmi aștept timpul să fiu un zeu; / Cred că voi face tot atâta bine și voi fi la fel de-activ ca totdeauna“. Nu cred că există o mai clară afirmare a proiectului whitmanian decât aceea din notele care vor deveni secțiunea 49: „Măcar atât avem din Dumnezeu: îl avem pe om“ și apoi: „Nu-mi pot imagina o ființă mai minunată decât omul“. Credința mormonilor în transformarea omului în Dumnezeu, despre care vorbește Joseph Smith, poate fi găsită în ermetismul lui Whitman.

Viziunea lui Whitman asupra religiei americane se bazează pe cel mai original aspect din *Cântec despre mine însumi*: cartografierea psihică a trei componente în fiecare dintre noi – suflet, sine și eul real sau „eu însumi“. Folosesc aici termenii lui Whitman, care nu se pot reduce la categoriile freudiene sau la oricare alte categorii psihologice. Distincția inițială este între suflet și sine, în care sufletul, ca și trupul, e în mare măsură o parte a naturii, a unei naturi alienate. Prin suflet, Whitman înțelege caracter sau etos, opus sinelui, care înseamnă personalitate sau patos. Caracterul *acționează*, dar personalitatea *suferă*, chiar dacă e suferința plăcută a pasiunii, înalte sau joase. Așadar, când Whitman vorbește de „sufletul meu“, se referă la partea întunecată, înstrăinată sau alienată a naturii sale. Când scrie „eu însumi“, ca în titlul *Cântec despre mine însumi*, se gândește la Walt Whitman, americanul de rând, evident un mascul agresiv.

Dar sinele lui Whitman, cum el însuși recunoaște, e scindat. Există și un sine feminin, nuanțat, pe care îl numește „eul meu real“ sau „eu însumi“ și îl identifică cu puternicul cvartet: noapte, moarte, mamă și mare. Sufletul whitmanian este natura necunoscută, un fel de vid, în timp ce sinele primar este o *persona* sau o mască, un șir nesfârșit de posibile identificări. Însă eul real sau eu însumi nu doar că este cunoscut, ci e însăși facultatea de a cunoaște, ceva asemănător cu capacitatea gnosticilor de a cunoaște chiar și felul în care cineva e cunoscut.

Mitologia lui Whitman despre suflet și sinele dublu este destul de coerentă, deși e foarte complexă. Și-ar fi putut numi poemul *Cântec despre suflet*, dar nu a fost nici un moment tentat să o facă, așa cum nu l-ar fi numit nici *Cântec*

despre adevăratul eu. Există cântece minunate scrise de Whitman despre eul real și printre ele se numără *Cei care dorm și Sunt în reflux odată cu oceanul vieții*. Chiar și elegia *Liliacului* este un covârșitor cântec despre eu însumi, deși țintește spre ceea ce Whitman numește „registru sufletului meu” sau „revelația naturii mele necunoscute”.

Abia în *Cântec despre mine însumi*, poemul lui cel mai ambițios, ne lămurește Whitman, chiar dacă nu complet, cu privire la relațiile dintre suflet și sinele dublu. „Astăzi mă sărbătoresc și mă cânt”, începe el, anunțând că eroul lui e Walt Whitman sau, așa cum își numea poemul în 1856, *Poem despre Walt Whitman, un american*. În al patrulea vers, își invita sufletul – invitație acceptată în secțiunea 6, dar numai după ce lui „eu însumi”, care *niciodată* nu invită sufletul, i se face un splendid portret în secțiunea 5. Deseori, acestea mi se par cele mai bune versuri din *Cântec despre mine însumi* sau, cel puțin, cele mai tentante, anunțând personajele din poezia lui T.S. Eliot și John Ashberry. Aici, Whitman își recunoaște brusc eul adevărat, nu pe Walt Whitman omul de rând, ființa din realul dat:

*Dincolo de toată agitația este eul meu adevărat,
Amuzat, îngăduitor, plin de milă, leneș, individualizat,
Privește-n jos, stă drept, întinde brațul spre un loc iluzoriu de odihnă,
Privind curios, cu capul lăsat pe un umăr la ceea ce va urma,
Atât în joc, cât și în afara lui, urmărindu-l și mirându-se.*

Depart de orice competiție și de un Eros prea ușor de obținut, eul real stă deoparte, dar nu izolat, incredibil de grațios, deschis contingentului, dar detașat de el, în același timp actor și spectator. Întregul fragment este fermecător și demn de reținut. Măcar aici Whitman nu încearcă să ne scape și începem să-l înțelegem mai bine.

Dar imediat ne umbrește, încet și sigur, această înțelegere: „Eu cred în tine, inima mea, celălalt eu / nu trebuie să se ploconească-n fața ta: / Și nici tu în fața lui”.

Aici se află însăși esența geniului lui Whitman, acel geniu pe care îl împarte cu maestrul său, Emerson. Sinele primar, rolul jucat de Walt Whitman, poate avea o relație liberă cu sufletul sau cu natura necunoscută, în timp ce eul real, celălalt, eul ermetic, tinde să intre doar într-o relație stăpân-sclav

cu sufletul. Limbajul poetic al lui Whitman trebuie observat cu atenție aici: personalitatea poetului dovedește o tendință masochistă față de caracterul său de nepătruns, iar caracterul, la rândul lui, poate fi obligat să se subsumeze sinelui detașat, retras, autentic, deși nu ni se spune care ar putea fi agentul acestei acțiuni. Ceea ce la el este, în același timp, în interiorul și în exteriorul jocului, de dragul libertății, s-ar putea pleca în fața a ceea ce nu poate cunoaște sau nu poate fi cunoscut, acea natură înstrăinată putând și ea să simtă, la rândul ei, aceeași neputință.

Ambele fațete ale spiritului sunt respinse de Walt Whitman, poetul american, și ambele momente de umilire sunt tratate în altă parte a poemului, în cele două pasaje de criză acută și hotărâre parțială. Virtuala agresare a eului real de către eu însumi, din secțiunile 28-30, e urmată de umilirea sufletului în fața alterității sinelui, în secțiunea 38. Ambele crize sunt privite în opoziție cu unirea metaforică dintre suflet și sinele primar, exterior, din secțiunea 5 a poemului. Whitman descrie, cu umor, o îmbrățișare absurdă, imposibilă, care nu i-a împiedicat pe mulți critici solemni să privescă literal comedia poetului. Avem aici o imagine grotescă și minunată a sufletului ținând sinele de barbă cu o mână și încercând cu celalaltă să ajungă la picioarele sinelui. Dar cel mai mult ne șochează Whitman printr-un talmeș-balmeș literal-figurativ al evocărilor autoerotismului său. Iată uimitorul final al unui cântec ciudat, *Eul spontan*:

O ușurare totală, liniște, mulțumire.

Căci bucata asta, apucată din mine la-ntâmplare,

Și-a făcut datoria – o scutur brutal și-o las să cadă acum la loc.

Chiar mai stranie poate să ni se pară prima criză din *Cântec despre mine însumi*, unde imaginea, și poate că și actul reprezentat, este o reală masturbare, chiar dacă respinsă. Una dintre ironiile obișnuite în receptarea lui Whitman este aceea că a fost considerat un poet homosexual. Fără îndoială că acestea erau tendințele sale cele mai adânci, iar poemele sale pline de pasiune heterosexuală n-au convins pe nimeni, nici măcar pe Whitman. Dar, nu se știe din ce motiv, în poezia sa, ca și în viață probabil, era onanist. O imagine recurentă în poezia sa este aceea a seminței împrăștiată pe pământ, după autoexcitare. Mai mult chiar decât sadomasochismul, autoerotismul

pare să fie ultimul tabu occidental, cel puțin în reprezentările literare. Cu toate acestea, Whitman se referă la el în unele dintre cele mai importante poeme ale sale.

Dacă cineva ar fi afirmat în 1855 că ne aflăm în fața unui viitor poet canonic american care tocmai publicase *Fire de iarbă*, carte ciudat tipărită și neavând alt subiect afară de sine însuși, am fi fost destul de sceptici în ceea ce-l privește. Faptul că poetul nostru național ar trebui să fie acest onanist egoist, care și-a proclamat propria divinitate într-o serie de versuri fără titlu, fără rimă, mai aproape de proză decât de poezie, nu ar fi reușit să ne stârnească decât milă, în cel mai bun caz. În fond, tânărul Henry James, după unii, cea mai bine definită sensibilitate critică pe care literatura americană a produs-o, în recenzia la *Bateți, tobe, bateți!*, zece ani mai târziu, îl respingea pe Whitman, considerându-l, prozaic, un Arnold Schwarzenegger al timpului său, încercând în zadar să se ridice la sublimitate prin forța mușchilor.

Mai târziu, James s-a căit, dar și noi ar fi trebuit să o facem în locul lui, pentru că nici noi nu am fi gândit altfel. Singura mare excepție în acest sens a fost Ralph Waldo Emerson, care a primit cartea prin poștă, a citit-o și i-a scris lui Whitman că volumul său este cea mai mare dovadă de spirit și înțelepciune din literatura americană. Judecata lui rămâne valabilă și azi. Emerson a îmbătrânit însă înainte de vreme și a adăugat apoi câteva considerații severe, dar verdictul lui inițial rămâne climaxul criticii americane pragmatice. Emerson a fost aici la înălțime, pentru că l-a recunoscut imediat pe poetul a cărui venire o anunțase deja, acel Mesia al literaturii, pentru care el era doar profetul Ilie sau Ioan Botezătorul.

În scrisoarea adresată lui Whitman, referindu-se la volumul *Fire de iarbă* din 1855, Emerson remarcă: „Sunt foarte fericit să îl citesc, pentru că o putere atât de mare ne face întotdeauna fericiți”. Cinci ani mai târziu, în ultima lui carte mare, *Modalitatea de a trăi*, el dădea definiția puterii:

„Puterea nu poate fi decât de un singur fel, împărțându-se din natura lumii. Mîntea, paralelă cu legile naturii, va fi prinsă în curgerea evenimentelor și va împrumută din puterea lor. Un om e făcut din același material din care sunt făcute și evenimentele, este în consonanță cu evoluția lor, le poate prezice. Orice se întâmplă, i se întâmplă mai întâi lui, astfel încât el devine însăși curgerea viitoare a evenimentelor.”

Cred că Emerson a avut dreptate când a văzut în Whitman un șaman american. Șamanul este, în mod necesar, o personalitate scindată, cu sexualitate incertă și dificil de separat de divinitate. Ca șaman, Whitman este o metaforă continuă, capabil să se aplece în mai multe locuri deodată și cunoscător al unor lucruri pe care Walter Whitman jr., fiul tâmplarului, nu ar fi avut de unde să le știe. Începem să-l înțelegem mai bine pe Whitman dacă îl căutăm în vechii scriți, în vindecătorii ciudați și demonici, care știau că posedă sau că sunt posedați de un sine ocult sau magic. De aceea Whitman este poetul religiei americane de azi. Când citesc Evanghelia apocrifă, cvasignostică a lui Toma, nu pot să nu mă gândesc la Whitman și când citesc imnuri ale baptiștilor din sud, despre cum să mergi alături de Isus și să vorbești cu el, quaker-ul disident Whitman îmi vine iar în minte. Este un Whitman, așa cum remarcă Richard Poirier, al *Ultimei invocații*, singura poezie americană demnă de a fi fost scrisă de Sfântul Ioan al Crucii, o altă lamentație pe tema nopții obscure a sufletului:

În cele din urmă, ușor.

Dintre pereții puternicei fortărețe,

Dincolo de încleștarea lacătelor încuiate și dincolo de ușile ferecate

Lăsați-mă să mă înalț.

Lăsați-mă să alunec în tăcere înainte;

Cu cheia blândeții să descui lacătele – cu o șoptă,

Să deschid ușile sufletului.

Ușor – nu te grăbi,

(Puternic ne-ai prins, trup muritor,

Puternic ne-ai prins, dragoste.)

Este cea din urmă invocație, căci până și șamanul știe că ultima formă de schimbare e moartea. Sufletul sau natura noastră necunoscută își deschide porțile pentru ca eul real să intre în îmbrățișarea morții. Ca și în cazul nopții întunecate imaginate de Sfântul Ioan al Crucii, modelul liric este și la Whitman *Cântarea cântărilor* a regelui Solomon, rescrisă și mai înainte, în elegia *Liliacului*, mai ales în cântecul despre moarte al pustnicului. Totuși, acolo moartea e încă identificată cu mama; în final, în viziunea lui Whitman,

destinul erotic al sinelui se întoarce în spațiul său și la aventura cu propriul suflet. Astfel, ultima idilă a lui Whitman este cu sine însuși și ajungem iar la ceea ce îi deranjează pe unii: autoerotismul poetului nostru național.

Muza masturbării nu este valorizată prea pozitiv la noi și nici la alții, din câte știu eu, dar continua vâlvă stârnită de Whitman vine dintr-o componentă vitală autoerotică. Părerea mea este însă că universalitatea lui Whitman, capacitatea lui imensă de a depăși granițele lingvistice, nu este cu nimic împiedicată de sexualitatea sa complexă și nici de această componentă. Poezia lui Whitman refuză să facă vreo delimitare sexuală, așa cum refuză să accepte existența unei granițe de netrecut între om și Dumnezeu. Un democrat convins al vremurilor sale, în statul New York, Whitman formează însă un partid al cărui singur membru este el, așa cum Milton formase o sectă al cărei singur membru era. Dar, ca și Milton, el a știut să transforme limbajul solitudinii sale într-un limbaj universal relevant.

Canonicitatea lui Whitman depinde de capacitatea lui de a schimba conținutul ceea ce s-ar putea numi imaginea americană a „vocii”. Se poate auzi această voce a lui Whitman la Hemingway, fără ca Hemingway să-și dea seama, și, la fel de puternică, la mulți alți poeți, care nu au nimic altceva în comun. Vocea care s-a născut în solitudine, rănită sau stoică, tinde acum să aibă tonalități whitmaniene în literatura noastră. Stevens nu intenționează ca fata din Key West, care cântă, să amintească de Whitman, și totuși poemul lui se termină astfel:

*Furia creatorului de-a scoate cuvinte și din mare,
Cuvinte despre porticuri diafane, cu palide stele,
Și despre noi și despre-originiile noastre,
Sunete tot mai ascuțite în limite închipuite.*

Imaginea porticurilor e inspirată de Keats, dar imaginea mării, a noastră și a originilor noastre vine din Whitman, al cărui poem *Din leagăn în infinitul balans* s-a numit inițial *Un cuvânt scos din mare*, cuvânt ce însemna, de fapt, moarte, buna și sacra moarte. N-am putut înțelege niciodată cum s-a întâmplat ca Wallace Stevens, care disprețuia rolul de vagabond jucat de Whitman, cel al lui Walt, americanul de rând, a scris cel mai frumos elogiu adus lui Whitman din literatura noastră:

În Sudul îndepărtat, soarele de toamnă asfințește
 Asemenea lui Walt Whitman plimbându-se pe țărnul roșu.
 El cântă despre tot ceea ce poartă în sine,
 Lumile care au fost și vor fi, moarte și zi.
 Nimic nu e definitiv, cântă el. Nici un om nu va vedea sfârșitul.
 Barba îi e de foc, iar toiagul o flacăra jucăușă.

Ce fericit ar fi fost Whitman de această nimerită observație asupra puterii sale emersoniene! Stevens nu uită nimic: Whitman ca soarele leu, autumnal și elegiac, un trecător, refuzând orice finalitate, negând sfârșitul promis. Mereu sub soare, la răsărit sau la apus, cântând despre sinele scindat și despre sufletul necunoscut; Whitman, văzut de Wallace Stevens, nu e un zeu, dar flacăra lui e mai mult decât simplul foc natural. Și, fără să semene aici cu acel cânt din finalul elegiei *Liliacului*, despre „fiecare și toți la un loc”, Stevens se apropie totuși de acele intensități rapsodice și de credința că există „ieșirea din noapte”. Nu pot sesiza nici o ironie în poezia extatică a lui Stevens și nici vreo ideologie sau vreo energie socială implicată. Ceea ce aud este sunetul unei imagini și văd imaginea unui sunet, o voce care cântă, trecând, cu absoluta convingere că începutul și sfârșitul trebuie lăsate de-o parte, de dragul vieții.

La bătrânețe, gândindu-se la mentorul lui, Whitman își amintea de ceea ce spunea Emerson pentru a-l consola: că lumea se va întoarce, într-un sfârșit, spre poetul *Firelor de iarbă*, pentru că îi este îndatorată. Oricare ar fi fost neînțelegerile ulterioare dintre Emerson și Whitman – și au fost destule –, această remarcă profetică rămâne, așa cum rămân și cuvintele lui Whitman la mormântul lui Emerson: „Un om drept, echilibrat, atotuiubit, atotcuprinzător, sănătos și pur ca și soarele”. Ceea ce-i leagă pe Whitman și Emerson este mult mai vital decât ceea ce-i separă, și Whitman a surprins această legătură în imaginea atotcuprinderii, a soarelui ca sferă sieși suficientă.

Înțeleptul religiei americane, cu toate reticențele cunoscute, ni se revelează în scrierile sale. Poetul religiei americane, strigându-și toate secretele, ascunde aproape totul. Emerson e un scriitor al înțelepciunii, ca și Nietzsche, Kierkegaard, Freud sau precursorul acestuia, Montaigne. Prudent și viclean, Whitman nu ne împărtășește înțelepciunea sa și noi nu-i simțim lipsa. El ne oferă chinul său și scindarea sau capacitatea stranie a sinelui de a fi și cunosător, și cunoscut. Nu putem desluși sinele ontologic de cel empiric în cele

mai reușite poezii ale sale. După regulile dialecticii continentale, toate poemele sale ar trebui să fie deci incoerente, pentru a anunța viitoarele *Cantos* (*Cânturi*) ale lui Ezra Pound. Există, într-adevăr, o relație complexă între Whitman și Pound, dar *Cântec despre mine însumi* sau *Liliacul* nu devin cu nimic mai clare dacă ne străduim să le găsim puncte comune cu *Cânturile*, în timp ce o privire retrospectivă dinspre *Țara pustie* sau *Note pentru o proză perfectă* ar putea aduce oarecare lumină, măcar parțial, în creația lui Whitman. Înțelepciunea sau intuiția filosofică sunt înlocuite la el de ceea ce Blake numea „viziune”. Fînd mai grăbit, cum îi stă bine unui poet apocaliptic, Blake înțelegea prin „viziune” un proiect de refacere a ființei umane. În ciuda bravadei sale de american, Whitman pare mult mai modest: integrarea psihismului său era pentru el un proiect suficient. Proiectul a rămas nefinalizat, pentru că nici nu se poate finaliza, dar însuși Dumnezeu american, atât cât înțeleg eu religia, este nefinalizat, fiind un proiect în continuă desfășurare.

Într-un cerc vicios dacă vrei să faci din Whitman un centru, pentru a argumenta absoluta sa centralitate în canonul literar american. Avem poete de mare talent: Dickinson, Moore, Bishop, Swenson, dar, chiar dacă ar mai apărea încă zece de aceeași valoare, ele nu i-ar răpi poziția centrală lui Whitman, pentru că, asemenea lui Shakespeare sau Henry James, el nu reprezintă un fenomen literar masculin. Mie Shakespeare mi se pare bisexual, James asexuat, iar Whitman autoerotic și, indiferent cum reușesc asta, nici unul dintre ei nu își construiește un public pe restricții de sex sau exclusiv masculin. Unii dintre marii scriitori – Milton, Wordsworth, Yeats și, mai ales, Dante – au anumite caracteristici care nu pot fi ușor acceptate de critica noastră militant-feministă și care nici nu dovedesc, de altfel, o mare îngăduință pentru sexul opus. Pentru o vreme, acești mari creatori pot părea vulnerabili în fața noilor critici culturali, dar, în cele din urmă, poezii îi modifică pe critici.

Puterea a ceea ce este canonic se manifestă în persistența tăcută a celor mai mari scriitori. Sunt foarte fertili pentru că reprezintă centrul, nu periferia sau privilegiile de castă, sectă sau rasă. Putem contesta, dacă vrem, ethosul lui Dante sau Milton, dar ei sunt aproape invincibili când e vorba de logos sau pathos. Troțki, deși un intelectual angajat, a refuzat să considere *Divina comedie* a lui Dante „un simplu document istoric” și i-a îndemnat pe scriitorii ruși să vadă „relația estetică directă” dintre ei și poemul lui Dante. După părerea lui Troțki, puterea și concentrarea operei lui Dante, inteligența și

sentimentele puternice o făceau esențială pentru scriitorii marxiști. O relație estetică directă ni se impune prin *Divina comedie* sau *Paradisul pierdut*, poeme creștine, dar și de o splendoare păgână și stranie (cum observa William Empson în legătură cu poemul lui Milton), nicăieri egalate în literatură.

Whitman, care a fost, exact așa cum l-a considerat D.H. Lawrence, cel mai mare poet modern din secolul al XIX-lea și de după, are aceeași straniețe și forță primitivă, care au supraviețuit în mod curios la scriitorii epocii democratice: Whitman, Tolstoi, Ibsen. Comparat cu scriitorii majori ai epocii noastre haotice – Joyce, Proust, Kafka, Beckett, Neruda –, Whitman pare să păstreze, ca și Tolstoi și Ibsen, ceva arhaic. E atâta extravaganta și generozitate în *Cântec despre mine însumi*, în *Hagi Murad* al lui Tolstoi sau în *Peer Gynt* al lui Ibsen, încât am putea mai degrabă să-i considerăm pe aceștia homerici, decât pe *Ulise* al lui Joyce, care, în ciuda analogiilor atent căutate, rămâne mai apropiat de Flaubert decât de Homer. *Cântec despre mine însumi*, *Hagi Murad* și *Peer Gynt*, asemenea creatorilor lor, au acea statură eroică, indiferent cât de mărginiți ar fi și de ce greșeli copilărești ar face. În fond, Ahile însuși era copilăros și, chiar dacă *Ulise* este un personaj matur, el nu pare cel mai bătrân dintre greci, în timp ce Poldy al lui Joyce, de-abia ajuns la vârsta a doua, pare cu două mii de ani mai bătrân decât toți cei din Dublin.

Protagonistul din *Cântec despre mine însumi* este ca Emerson, așa cum îl descria admirativ Nietzsche: „Nu știe cât e de bătrân și cât de tânăr va mai deveni.” Nici chiar Nietzsche însuși nu ar avea de câștigat dintr-o lectură în paralel a *Cântecului despre mine însumi* și a operei sale *Așa grăit-a Zarathustra*. Ditirambii lui Nietzsche ar avea de suferit, pentru că Nietzsche știe prea bine deja cât este de bătrân și cât de tânăr va încerca să devină. A încerca să trăiești de parcă ar fi continuu dimineață este un risc estetic, care l-a tras în jos pe Zarathustra. Și Whitman, în *Cântec despre mine însumi*, încearcă să se joace uneori de-a Adam dis-de-dimineață, dar, mult mai des, el este în mod conștient la fel de bătrân ca haosul și noaptea.

De la Emerson, Whitman a învățat lecția dificilă că poetul american care îi va urma va trebui să numească și, în același timp, să treacă sub tăcere numele a tot ceea ce întâlnește. Confruntat cu această dilemă dialectică, Whitman a ales cu multă istețime să se eschiveze. În felul său, a refuzat și să numească, dar și să renunțe la vreun nume. Emily Dickinson, a cărei relație cu Emerson a fost și mai subtilă, și-a perfecționat o artă a re-numirii lucrurilor,

dar puterile ei cognitive, cred eu, nu au mai fost egale în literatura occidentală de la Shakespeare încoace. Whitman a avut o minte vicleană, ingenioasă, dar nu a dovedit mai multă originalitate cognitivă decât Tennyson, pe care îl admira foarte mult. Originalitatea lui se află în altă parte: inovații la nivelul formei, al perspectivei, al stilului, al configurației psihice sau al privirii vizionare. Ceea ce contează adeseori la el, ca și la Tennyson, este calitatea angoasei sale, de care depinde atât de mult forța sa poetică. Această angoasă a dus la cele două momente de criză din *Cântec despre mine însumi*, din secțiunile 28 și 38: prima sexuală, autoerotică, a doua religioasă, imitându-l pe Cristos, dar într-o manieră americană.

Însemnările timpurii ale lui Whitman, însuși punctul de plecare pentru *Cântec despre mine însumi* și pentru descoperirea adevăratei voci poetice, conțin și o schiță a viitoarei secțiuni 38. Imaginea promontoriului, care apare în ambele variante, mi se pare simbolul nașterii poetului Whitman. Promontoriul se întinde deasupra și în interiorul apei, amenințându-i limpezimea. Numindu-l și nenumindu-l, ca de obicei, Whitman îl transformă într-o metaforă a relației sale antitetice cu propria sexualitate, ca în caietul lui, unde „ea” e o atingere, propria lui atingere:

*Aduce totul în jurul ei și ceilalți stau cu toții pe un promontoriu
râzând de mine*

*M-au lăsat pradă acestei atingeri și și-au ocupat locul pe un
promontoriu.*

*Gărzile au părăsit orice alt loc din mine,
M-au lăsat neajutorat în torentul de atingeri
Și-au venit cu toții pe promontoriu să asiste.*

Umblu hoinar și beat mă-mpleticesc

Trădătorii m-au părăsit,

Vorbec ca un nebun, sigur mi-am ieșit din minți.

Eu însumi sunt cel mai mare trădător.

Eu însumi am mers primul pe promontoriu.

Cântec despre mine însumi adaugă la această ultimă strofă: „propriile mele mâini m-au dus acolo”. Nu pot înțelege de ce critica nu a discutat această imagine a masturbării la Whitman. Richard Chase și Kenneth Burke

au observat-o înaintea mea și eu însumi m-am gândit la ea de câteva ori. Celelalte simțuri ale lui Whitman, cu excepția celui tactil, îl părăsesc și se adună pe promontoriu, râzând de el, fiindu-i martori potriviți, dar și martori ai masturbării. Totuși, simțurile trădătoare nu fac decât să-l stimuleze pe Whitman, care a mers el însuși primul pe promontoriu.

Care Whitman este acest „eu însumi” și ce sens are aici „promontoriul”? Ar trebui să fie „eu însumi” sau „eul real”, plecându-se în fața alterității sufletului necunoscut, în timp ce promontoriul, ridicându-se deasupra apelor materne, este destul de palpabil. Deși afirmă, cu exuberanță, sexualitatea masculină, Whitman vede falusul ca pe un loc primejdios, conținând picătura transparență care îl duce în moarte – mama, oceanul, noaptea primordială. Gerard Manley Hopkins, pornind de la propriul homoerotism, remarcă asemănarea sufletului său cu al lui Whitman, admira metrica și dicțiunea unor fragmente din *Cântec despre mine însumi* și, conștient sau nu, făcea aluzie la un vers din *Cei care dorm* („Mergem înainte! O bandă veselă* de ticăloși”) la începutul poemului său *Natura e un foc heraclitian și despre mângâierea învierii*.

Într-unul dintre cele mai profunde sonete ale sale, *Fără cuvinte, nu există nimic*, Hopkins are o metaforă – „stânci ale căderii” – care poartă ceva din angoasa de lov a promontoriului lui Whitman, dar aici aluzia sexuală este mai puțin evidentă: „O, mintea, mintea are munți în ea; stânci ale căderii / Grozave, prăpăstioase, de nimeni măsurate”. În cazul lui Whitman, gândirea își găsește „stânca de pe care să cadă” pe promontoriu, emblemă a unei extravagante psihice pe care Whitman o adoră, dar de care se și teme. Whitman e foarte emersonian când convertește obsesiile personale în forță poetică și imaginea promontoriului transformă pathosul masturbării în demnitate estetică. Nu-l putem compara pe Whitman cu Norman Mailer, care, la fel ca Allen Ginsberg, pleacă mai mult din Henry Miller decât din Whitman. Metafora masturbării la Mailer este „să îți dinamitezi sinele”, o imagine mai puțin impresionantă decât posibilitatea căderii de pe un promontoriu și se opune actului autoerotic complet, afirmat de Whitman. Acesta rămâne pe promontoriu doar până la punctul culminant; apoi se bucură de peisajul masculin pe care l-a creat. Ca un zeu antic egiptean, Whitman creează o

* *Gay gang* (engl.) = gașcă veselă sau gașcă de homosexuali – joc de cuvinte (n. tr.).

lume prin masturbare și totuși îi reținem mai curând promontoriile decât recoltele.

Criza e mai acută în secțiunea 38, unde Whitman trăiește agonia supraidentificării cu toți proscrisii omenirii și se revoltă împotriva propriei încercări de a-i ispăși pe toți: „Destul! Destul! Destul! / M-am cufundat într-un soi de uitare. Îndărăt! / Dați-mi timp...”. Își va reveni cu o uimitoare forță și rapiditate, în ciuda amărăciunii patimilor sale, a suferințelor eului real ca Cristos american: „Dacă aş putea privi detașat calvarul acesta al meu / și cununa-mi de spini sângerândă”. Când se ridică și „cad de pe mine toate legăturile”, ni se oferă cea mai importantă realizare literară a obsesiei religiei americane pentru înviere, într-unul dintre cele mai stranii pasaje din opera lui Whitman:

*Mărsăluiesc plin de o nouă putere, unul dintre anonimii unei
procesiuni nesfârșite,
Spre uscat și spre mare mergem, trecem orice granițe,
Ne purtăm legile blânde prin toată lumea,
Florile de la pălărie ce cresc de mii de ani.*

Whitman este în asemenea măsură un umanist, încât ironia nu poate fi întâmplătoare și totuși rămâne greu de înțeles. Bardul din *Cântec despre mine însumi* este o figură christică și, în același timp, „unul dintre anonimii unei procesiuni nesfârșite”. Ne este sugerată imaginea unei învieri a tuturor, în stil american, în care florile cresc și o anunță de milenii. „Aceasta a fost o mare înfrângere”, spunea Emerson despre Golgota și, ca americani, cerem victoria, o victorie a simțurilor și a sufletului. *Cântec despre mine însumi* face din înviere o mare victorie, în spiritul lui Emerson. În *Discursul pentru Școala Divinității*, Emerson susținea că Isus „a văzut cum Dumnezeu se întrupează în om și cu atât mai mult își ia din nou în stăpânire lumea”. Această idee a cuceririi lumii din nou este amplificată la Whitman, care găsește în ea forța supremă, în maniera religiei americane de a vedea în Statele Unite cel mai mare poem sau o înviere a tuturor.

La asta se referă deci uimitoarea parte a patra din *Cântec despre mine însumi*, la o înviere fără o Judecată de Apoi și fără un sfârșit al lumii. Mormoni sau bapțiști din Sud, bapțiști negri sau penticostali, oricare ne-ar fi credința și felul în care e denumită, sau iubitori laici de poezie – toți suntem liberi

să-l identificăm pe Whitman din terținele finale, miraculoase ale *Cântecului despre mine însumi* cu un Isus american, alături de care americanii pot merge sau cu care pot vorbi în timpul celor patruzeci de zile dintre înviere și înălțare:

*Cu greu veți afla cine sunt și ce-nseamnă,
Dar eu totuși voi fi pentru voi sănătate,
Și sângele vostru-l voi face mai pur și mai tare.*

*La-nțâia încercare de n-ați izbutit să m-ajungeți, nu pierdeți
nădejdea,*

*Dacă nu mă găsiți într-un loc, căutați-mă într-altul,
Eu undeva m-am oprit și v-aștept.*

E posibil ca Whitman, asemenea tuturor marilor creatori, să fi fost un accident al istoriei. De asemenea, e posibil să nu existe nici un fel de accidente, ci totul, inclusiv marile opere de artă, să fie supradeterminat. Dar istoria este mai mult decât simpla istorie a luptei de clasă sau a persecuțiilor rasiale și sexuale. „Shakespeare face istoria” mi se pare o formulă mult mai potrivită decât „istoria îl face pe Shakespeare”. Istoria nu este un zeu sau un demiurg, cum nici limba nu este, dar, *ca scriitor*, Shakespeare a fost un fel de zeu. El se află în centrul canonului occidental pentru că modifică modalitatea de cunoaștere, schimbând reprezentarea cunoașterii. Whitman se află în centrul canonului american pentru că modifică sinele american și religia americană, schimbând reprezentarea forțelor ascunse ale sinelui nostru și convingătoare, chiar-dacă tănuita religie postcreștină.

O interpretare politică a lui Shakespeare este mult mai puțin interesantă decât o interpretare shakespeareiană a politicii, așa cum și o interpretare shakespeareiană a lui Freud e mai productivă decât reducionismul freudian aplicat lui Shakespeare. Whitman nu e Shakespeare, desigur, sau Dante, sau Milton, dar se poate compara cu orice alt scriitor occidental, de la Goethe și Wordsworth până azi.

Ce înseamnă să scrii poeme ale unui anumit context sau ale contextului cuiva? Goethe, perfect receptat oriunde în secolul al XIX-lea, abia mai e citit astăzi în afara granițelor Germaniei. Totuși, mai mult decât orice alt poet german, el a scris poezia propriului său context. Whitman, pasibil de a fi citit oriunde, chiar de la început, rămâne încă o personalitate universal cunoscută,

dar nu va ajunge el oare, cu timpul, prizonier al unei limbi, ca și Goethe? Statutul lui Whitman – de poet al religiei americane – ar putea să-i asigure continua relevanță peste ocean, dar să nu uităm că și Goethe fusese considerat în tinerețea sa un nou Mesia printre contemporani. Cred că a fi centrul unui canon național înseamnă a rămâne definitiv în circulație într-o anumită limbă, dar această permanență rareori depășește granițele lingvistice. În străinătate, Whitman și-ar putea pierde importanța, dar nu și în Statele Unite. Poetul *Firelor de iarbă* s-a născut într-o familie angoasă, plină de pasiuni și inerție întunecată, bântuită de demoni și stafii. Supraviețuind ca prin minune, Whitman pare să fi știut că vocația lui poetică depindea tocmai de receptivitatea sa față de toate aceste chinuri familiale.

A doua ediție a *Firelor de iarbă* (1865) conținea un poem nou, cunoscut azi sub numele *Pe bacul Brooklynului*. Intitulat la început *Poemul asfințitului*, a fost poemul preferat al lui Thoreau din creația lui Whitman și l-a inspirat pe Hart Crane în *Podul* (1930), unde marea deschidere de pe podul Brooklyn înlocuiește feribotul Brooklyn-Manhattan din timpul lui Whitman – o schimbare în ordinea empirică, dar și în cea simbolică. Precum *Cântec despre mine însumi*, poemul asfințitului este un imn, dar secțiunea a șasea este una dintre cele mai negative litanii ale sinelui:

*Nu doar asupra ta cad petice de-ntuneric.
Întunericul s-a lăsat în petice și deasupra mea,
Tot ce-am făcut mai bun mi se pare cenușiu și straniu.
N-au fost oare marile mele gânduri doar simple nimicuri?
Și nu numai tu știi ce înseamnă să fii rău.
Eu însumi am înnodat vechi contradicții.*

Bucuria și angoasa coexistă la mulți poeți excepționali, dar celebrarea și angoasa sinelui sunt o combinație șocantă, mereu prezentă la Whitman. Elegiile pentru propriul sine sunt o caracteristică a poeziei americane datorită lui Whitman și nu se mai pune acum problema de ce a inventat el acest gen, ci de ce s-a perpetuat de la el până în prezent. Cele două mari poeme care au încununat a treia ediție a *Firelor de iarbă* din 1860: *Diș leagăn în infinitul balans* și *Sunt în reflux odată cu oceanul vieții* au inspirat multe și variate poeme: *Corăbii salvate pe uscat* de T.S. Elliot, *Ordine în Key West*

de Wallace Stevens, *Sfârșit de martie* de Elizabeth Bishop, *Un val* de John Ashberry sau *Laguna Corsons* de A.R. Ammons. Cum preocuparea acestui studiu este canonicul, să vedem acum ce face ca aceste două poeme să fie centrale.

O parte din răspuns este șuieratul de „moarte“ al mării în *Din leagăn...*, căci orice referire la moarte în literatura americană întoarce invariabil la Whitman. Noaptea, moartea, mama, marea se contopesc în *Din leagăn...*, dar sunt îndepărtate și aproape învinse în *Sunt în reflux...*, cel mai puternic dintre cele două poeme. Pe când *Din leagăn...* reprezintă formarea caracterului poetic la Whitman, *Sunt în reflux...* traduce o criză personală obscură, dar traumatizantă, pe care Whitman pare să o fi suferit în iarna din 1859–1860. Sentimentul eșecului, probabil pe plan sexual, se simte acut în *Sunt în reflux...*, poate mai mult ca oriunde în creația sa. Înainte de elegia *Liliacului*, nimic nu descrie cu atâta expresivitate familia americană idilică, precum momentul-cheie când, aflat pe plajă, cade pradă angoasei și face din acest gest cea mai reușită imagine a împăcării cu tatăl:

Mă arunc la pieptul tău, tată,

Mă prind de tine ca să nu te mai poți desprinde.

Te țin cât pot de tare până-mi vei răspunde.

Sărută-mă, tată.

Atinge-mă cu buzele cum și eu îi ating pe cei iubiți,

Șoptește-mi, cât te țin strâns, secretul murmurat și mult dorit.

Secretul murmurat de ocean și prezent în vaietul mamei este că, în ciuda spaimii refluxului, fluxul se întoarce întotdeauna. Pentru Whitman, aceasta este o taină, parte a unei gnoze, o cunoaștere în care sinele însuși este cunoscut. Whitman a înțeles foarte bine că țara lui avea nevoie de propria religie, ca și de propria literatură. Încă nerecunoscuta sa funcție și statutul său de poet național și religios fac parte din locul său central în canonul american. Înțelepții și teologii religiei americane sunt un grup ciudat și eterogen: Ralph Waldo Emerson, profetul mormon Joseph Smith, vizionarul baptiștilor din Sud, Edgar Young Mullins, William James, Ellen Harmon White, care a creat secta adventiștilor de ziua a șaptea, și Horace Bushnell, cel mai subtil dintre teologii americani.

Poetul religiei americane e un solitar, chiar dacă se pretinde a fi o mulțime. Când e însoțit de cineva, acesta e ori Isus, ori moartea:

*Singur la miezul nopții, în curtea din spate, părăsit de orice gând.
Străbat vechile dealuri ale Iudeei alături de Dumnezeu cel bun și blând.*

Aceste vechi dealuri ale Iudeii sunt de fapt în America, la fel ca și mlaștina umbrită, unde Whitman aude cântecul sturzului singuratic din elegia *Liliacului*. Pasărea cântă un cântec de moarte și împăcare, în care tabuul incestului mamei este încălcat la modul figurat. Whitman e un mare poet religios, deși e vorba de religia americană, și nu de creștinism, la fel cum și transcendentalismul lui Emerson este postcreștin. Ca și Thoreau, Whitman se inspiră din *Bhagavad-gita*, dar viziunea hindusă este filtrată prin ermetismul occidental, cu elemente neoplatonice și gnostice.

La Whitman, cunoașterea înseamnă „răboj” sau „a aduna pe răboj” și se asociază și cu autoerotismul, și cu scrierea versurilor. Când Whitman „ține scorul”, își amintește întotdeauna, urmându-l pe Emerson, că el nu face parte din creație sau că ceea ce e mai bun și mai vechi în el precedă creația. „Răbojul” devine metafora lui Whitman pentru gnoză, cunoașterea eternă a religiei americane. Extinzându-se, aceasta este și prima figură de stil canonică, aflată în centrul literaturii noastre naționale. Hart Crane a înțeles asta în invocarea lui Whitman din cântul „Cape Hateras” al poemului său *Podul*: „Înviat din morți / Tu ne aduci un răboj și un nou legământ / De frăție-adevărată”. Noul legământ al lui Whitman este, în viziunea lui Hart Crane, orfic, și încercarea de „a aduna pe răboj” este un substitut pentru Euridice. Interpretarea lui Whitman de către Crane mi se pare neîntrecută, pentru că, într-adevăr, „răbojul” este ceea ce poetul elegiei *Liliacului* aduce din călătoria sa în tărâmul morții, dar numai după ce depune emblema lui lângă sicriul lui Lincoln:

*Iată, sicriu ce treci ușor,
Am să pun aici creanga mea de liliac.*

A patruzeci și doua învățătură a lui Isus din evanghelia protognostică a lui Toma este „Fiți simpli trecători”. Poate că Isus le spune discipolilor săi să

fie rătăcitori asemenea înțelepților cinici, dar eu prefer o interpretare mai mult în spiritul lui Whitman. „A trece“ este metafora verbală a elegiei *Liliacului*, așa cum „răbojul“ este metafora sa substantivală și aici se poate observa geniul lui Whitman, în metafora cunoașterii ca un fel de trecere, o călătorie sau o interogare spre o interioritate însemnată în întregime pe răboj:

Să le păstram totuși pe fiecare-n parte și pe toate-aceste urme ale nopții

Cântecul, trilul fermecat al păsării cenușii,

Și cântecul auzit și cântărit, ecoul trezit în sufletul meu.

Cu steaua strălucitoare care cade, cu chipul plin de suferință.

Cu ceilalți ținându-mi mâna și apropiindu-se de cântecul păsării.

Tovarășii mei și eu în mijloc și amintirea lor s-o țin pentru cel mort pe care l-am iubit atât de mult.

Pentru sufletul cel mai blând și înțelept al lumii și-al zilelor mele – și asta doar de dragul lui,

Liliac și stea și pasăre împletite cu cântecul sufletului meu.

În pinii parfumați și cedrii seara-ncet se lasă.

Acest final extraordinar, poate cel mai rafinat de la Whitman și din întreaga literatură americană, este delicat lucrat din tot complexul de imagini ale poemului, nu doar din notele distinctive ale elegiei. Tot ceea ce a fost mai bun în Whitman apare aici, tocmai când poetul se referă la acel „răboj“, care echivalează cu centralitatea sa în canon.

Dacă ne-am întreba care sunt scriitorii americani majori, ar trebui, în mod obișnuit, să numim romancierii ca Melville, Hawthorne, Twain, James, Cather, Dreiser, Faulkner, Hemingway și Fitzgerald. Eu i-aș adăuga și pe Nathanael West, Ralph Ellison, Thomas Pynchon, Flannery O'Connor și Philip Roth. Poeții cei mai importanți sunt, în primul rând, Whitman și Dickinson, iar apoi Frost, Stevens, Moore, Eliot, Crane și, poate, Pound și William Carlos Williams. Dintre ultimii veniți, i-aș numi aici pe Robert Penn Warren, Theodore Roethke, Elizabeth Bishop, James Merrill, John Ashberry, AR. Ammons, May Swenson. Dramaturgii sunt mai puțin proeminenți: Eugene O'Neill nu mai e citit ca înainte și poate doar Tennessee Williams va câștiga în timp. Marii noștri esești rămân Emerson și Thoreau; până acum, nimeni nu i-a egalat. De asemenea,

Poe e prea recunoscut pretutindeni pentru a fi exclus, deși scrierile lui sunt aproape invariabil slabe.

Dintre acești treizeci de scriitori ciudați (și oricare altul pe care l-am mai putea adăuga), este clar cine a avut cea mai mare influență, acasă și peste hotare. Eliot și Faulkner ar putea fi rivalii autentici ai lui Whitman, în ceea ce privește influența lor asupra altor scriitori, dar ei nu sunt atât de universal semnificativi. Dickinson și James l-ar putea egala din punct de vedere estetic, dar, la fel, nu îl pot egala în universalitate. Literatura americană este reprezentată peste hotare în primul rând de Whitman, fie că e vorba de America Latină, Japonia, Rusia, Germania sau Africa. Acum vreau însă doar să amintesc de influența lui Whitman asupra a doi poeți: D.H. Lawrence și Pablo Neruda.

Neruda poate fi considerat centrul canonului în America Latină, în timp ce Lawrence, deși demodat acum, în epoca noastră de dogmatică socială, a fost un romanicer, eseist, poet, chiar și un profet a cărui valoare și influență vor rămâne. Ca Shelley și Hardy înaintea lui, Lawrence își lasă în urmă rivalii, așa cum și Whitman a lăsat în urmă câteva generații de concurenți.

Lawrence a văzut la Whitman ceva din aura pe care mormonii i-o atribue profetului lor, Brigham Young, un fel de Moise american. Un Moise mai metaforic, precum cel al lui Lawrence, i-ar fi plăcut lui Whitman.

„Whitman, marele poet, a însemnat enorm pentru mine. Whitman, deschizătorul de drumuri. Whitman, pionierul. Whitman și numai el. Nici un alt pionier englez sau francez, nici un poet-pionier european. În Europa, așa-zișii pionieri sunt doar niște inovatori. La fel și în America. Dincolo de Whitman, nimic. Înaintea tuturor poezilor, pionier în jungla vieții nedescoperite încă, Whitman. Dincolo de el, nimeni.“

Lawrence a stimulat critica americană să-l redescopere neîncetat pe adevăratul Whitman, marele artist al delicateții, nuanțelor, subtilității evazive, dificultăților ermetice și, mai ales, al originalității canonice. Whitman a creat ceea ce este tipic american în literatura noastră, chiar dacă și alte tabere rivale îl reclamă drept înaintaș. Printre poezii din generația mea, pe care-i prețuiesc, James Wright a reținut ceva din Whitman, John Ashberry altceva, A.R. Ammons ceva diferit și probabil că mai urmează și alții.

Îmi amintesc de o vară în care trăiam un moment de criză: eram la Nantucket, cu un prieten absorbit de pescuit și, în timp ce citeam cu voce

tare din Whitman, pentru amândoi, mi-am revenit din criză. Când sunt singur și citesc ceva cu glas tare, e vorba întotdeauna de versurile lui Whitman, și asta se întâmplă uneori când am mare nevoie să-mi ușurez suferința. Fie că-i citești cuiva sau ție însuși, Whitman este foarte potrivit. El e poetul climatului nostru, de neînlocuit și de neegalat. Puțini poeți de limbă engleză au reușit să scrie poeme mai bune decât *Pe când înflorea liliacul*: Shakespeare, Milton și poate alți câțiva. Nu sunt totuși sigur dacă ei înșiși au reușit să transmită un patos mai puternic și o elocvență mai sumbră decât Whitman. Marea scenă dintre Lear nebun și Gloucester orb, cuvântările lui Satan, după ce s-a alăturat legiunilor de îngeri căzuți, închid, *in nuce*, sublimul agonic. La fel și aceste versuri, dar cu o liniște supranaturală:

*În curtea din fața fermei vechi, lângă țărșii gardului, dați cu var.
Stă tufa înaltă de liliac, cu frunze ca niște inimi de un verde intens,
Cu flori nenumărate, grațioase, răspândind parfumul drag mie,
Cu fiecare frunză un miracol – și de la această tufă din prag,
Cu flori delicat colorate și frunze în formă de inimă, de un verde
intens,
Rup o crenguță-nflorită.*

12. Emily Dickinson: goluri, extaze, întunericul

DAČĂ AM TRANSFORMA titlul lui Eric Bentley *Dramaturgul ca gânditor* în *Poetul ca gânditor*, cartea numită astfel ar trebui, fără îndoială, să se refere și la Emily Dickinson. Cu excepția lui Shakespeare, ea manifestă mai multă originalitate cognitivă decât oricare alt poet occidental, de la Dante până în prezent. Rivalul ei ar putea fi Blake, pentru că și el a încercat să reconceptualizeze totul. Dar Blake a fost un creator sistematic de mituri și sistemul îl ajută să-și organizeze speculațiile. Dickinson a încercat și ea să regândească totul, dar a scris meditații lirice, nu drame sau epopei mitopoetice. Shakespeare a creat sute de personaje, iar Blake zeci de „forme uriașe”, cum le numește el însuși. Dickinson scrie „eu” cu majusculă și creează o artă cu o economie specifică.

Ceea ce criticii subestimează la ea este uimitoarea sa complexitate intelectuală. Nici un loc comun nu rezistă în opera ei; dacă nu renumește sau redefinesc ceva, revizuieste totul până nu mai poți recunoaște obiectul. Whitman și-a trimis opera lui Emerson: Dickinson l-a ales, în mod caracteristic, pe Thomas Wentworth Higginson, un om minunat, dar nu un critic. El a fost copleșit, dar și noi la fel, doar că într-o altă măsură. Și noi suntem copleșiți, dar nu numai de talentul ei extraordinar, cât mai ales de puterea minții ei. Nu cred că vreun critic s-a ridicat la nivelul cerințelor ei intelectuale și nu pretind că sunt eu acela. Dar sper să contribui la o mai bună înțelegere a ceea ce se află în centrul operei sale, a originalității cognitive și a dificultăților inerente operei sale.

Stranietatea, după cum continui să descopăr, este o primă cerință pentru intrarea în canon. Dickinson e la fel de stranie ca și Dante sau Milton, care și-au impus viziunile idiosincratice într-o așa măsură încât criticii noștri le văd acum mult mai ortodoxe decât sunt ele de fapt. Dickinson este mult prea vicleană pentru a ne impune ceva, dar are o gândire la fel de individualizată

ca și Dante. Contemporanul său, Whitman, se impune prin nuanțe și metafore evazive. Dickinson ne așteaptă, mereu depășindu-ne, pentru că foarte puțini dintre noi o pot depăși regândind totul după ce au trecut prin ea.

Cu vreo zece ani în urmă, într-o carte numită *Spargerea vaselor*, am încercat să stabilesc evoluția metaforei spațiului gol în poezia engleză și americană, de la Milton până la Wordsworth, Coleridge, Emerson, Whitman și Stevens. Am încercat să mă refer și la soluțiile oferite de Emily Dickinson, dar am renunțat din cauza formidabilei lor intensități. Este vorba de nouă dintre poemele ei, toate remarcabile, dar cel pe care îl prefer este poemul cu numărul 761, scris în 1863, când poeta avea treizeci și doi de ani:

Din Gol în Gol –*

O cale necroită

Mecanicu-mi picior îmi deschidea –

Să mă opresc – să pier – să-naintez –

Totuna-mi sunt.

De capăt am atins

Sfârșește dincolo

De umbre vagi dezvăluite –

Ochii-am închis-și-am bâjbâit la fel

Măi ușor era-să fiu Orb.

Pare imposibil să sugerezi atâtea lucruri în patruzeci și unu de cuvinte și zece versuri. Această lirică gnostică ne poartă de la Tezeu, arhetipul eroului nerecunoscător, care o părăsește pe femeia ce-i oferise firul ieșirii din labirint, până la Milton, care-i domina pe ceilalți poeți prin folosirea metaforei spațiului gol, pe care natura i-l revelase orbindu-l. Nu există o Ariadnă care să-i arate lui Dickinson drumul afară, chiar dacă ea presimte acel ceva de care se teme să se apropie, probabil propriul ei coșmar cu un minotaur, simbol al forței masculine, incluzând probabil și sexualitatea masculină. Spaima aduce și indiferența deznădejdiei, necesitatea de a înainta mecanic, pe o cale nebătută de nimeni, din gol în gol. Tunelul lui Kafka pare să fie prezis aici și

* *Blank* (engl.) = pauză, gol, spațiu netipărit etc. (n. tr.).

ne putem aminti fascinația pe care Dickinson a exercitat-o asupra lui Paul Celan, cel care i-a tradus remarcabil poemele. Toate acestea sunt conținute în cele nouăsprezece cuvinte ale primei strofe, ba chiar mai mult, pentru că nu știu cum am putea cuprinde reverberațiile unor cuvinte ca „Din gol în gol”.

Ruina sau golul pe care îl vedem în natură, scrisese Emerson, se află în ochiul nostru. Aluzia lui se referea probabil la Coleridge și la oda *Tristețe*, unde protagonistul privește cu „ochi goi”, aluzie, după cum atât Coleridge, cât și Emerson știau, la Milton și la orbirea pe care acesta și-o deplânge. A alege să fii orb înseamnă să nu mai vrei să vezi golul, metaforă a crizei poetice la Dickinson și la precursorii ei de sex opus. Desigur că șirul nesfârșit de goluri ale lui Stevens se apropie mai mult de Dickinson decât de Milton sau de Coleridge și asocierea cu criza poetică este și ea veșnic prezentă la Stevens. Dacă analizăm prima strofă din poezia lui Emily Dickinson, verbul principal este la timpul trecut: „îmi deschidea”. Deci unde e ea acum? A doua strofă nu ne aduce răspunsul: „De capăt am atins / Sfârșește dincolo / De umbre vagi dezvăluite”. Avem aici un mod de a gândi și de a scrie dificil de decriptat. Trecerea de la „am atins” la prezentul „sfârșește” ne sugerează că ea a ajuns la un capăt, dar acesta se termină dincolo de o revelație care rămâne indeterminată.

Cuvântul-cheie este „dincolo”, care dă o tonalitate diferită „capătului”, și ne amintește de jocul de cuvinte „end”-„ends”*. Un capăt care sfârșește dincolo de orice altceva nu mai e un capăt și pregătește terenul pentru gestul final, în contrast cu piciorul ce se mișcă mecanic: „Ochii-am închis”. Ieșim deci din ruina sau labirintul naturii când încetăm să mai privim golul, dar rezultatul este echivoc: „și-am bâjbâit la fel / Mai ușor era.”

Ar trebui oare să înțelegem aceasta ca pe „și-am bâjbâit de parcă mai ușor ar fi fost”? Ar fi posibil, dar numai ca o ironie teribilă, ce e completată de cuvintele finale, delimitate ortografic: „să fii orb”. E mai ușor dacă ești orb? Tristețea lui Milton își pierde pathosul eroic în această rescriere metaforică, același pathos pe care se bazează metaforele spațiului gol și la Coleridge, Wordsworth sau Emerson. Toate poemele căutării de la Emily Dickinson au aspecte kafkiene, labirintice: ele sunt călătorii spre nicaieri, ca și plimbarea

* Joc de cuvinte: *end* = sfârșit, capăt; *ends* = capete (n. red.).

pe plajă a lui Stevens în *Zori de toamnă* sau a lui Whitman în poemele mării. Mi se pare evident că acel „din Gol în Gol“ depășește o întreagă tradiție a pathosului eroic din poezia masculină. Spațiul gol este chiar Milton și/sau Emerson, într-un sens shakespearian al cuvântului: ochiul taurului sau punctul alb din centrul țintei, „albul pur al ochiului tău“. Centrul țintei ar putea fi un simbol pentru Tezeu și firul Ariadnei la Dickinson, cea fără fir călăuzitor, dar șansa atât de subtilă de a-l asocia pe clasicul, nu pe shakespearianul Tezeu cu patriarhalul Milton trebuie să fi fost prea fertilă pentru a o rata. „Din Gol în Gol“ este deci o mișcare din țintă-n țintă, de la Tezeu la Milton, iar mica poezie gnomică a lui Dickinson poartă, într-adevăr, o amenințare mascată.

Ceea ce am relatat eu până acum este un exemplu de pierdere a numelui, ca în parabola Ursulei Le Guin, în care Eva le ia animalelor numele. Titlul Ursulei Le Guin, *Ea le ia înapoi numele*, ar fi putut fi și al lui Dickinson, dacă aceasta din urmă ar fi avut de gând să-i dea vreun titlu. Dacă așa fi putut, aş fi folosit acest titlu în loc de *Opera completă a lui Emily Dickinson*. Întotdeauna Dickinson renunță la numele lucrurilor, ca și la al golului însuși. Emerson considera că poetul trebuie să renunțe la vechiul nume și să dea unul nou. Whitman a evitat cu viclenie acest lucru, pe când Dickinson nu a fost interesată în a da un nume nou, odată ce acesta vine după reconceptualizarea atât de asemănătoare renunțării la nume. Nu vreau să o transform acum pe Dickinson într-un Wittgenstein din Amherst și nici să o văd ca pe precursora-re a lui Adrienne Rich și a altor rebele împotriva tradițiilor poetice patriarhale. E foarte greu să concurezi cu modalitatea inventată de Dickinson, așa că nu a avut efect asupra altor mari poete ale noastre cum ar fi Marianne Moore, Elizabeth Bishop sau May Swenson. Influența ei se poate vedea mai bine la Hart Crane și Wallace Stevens, care au moștenit aceeași pasiune a renunțării la nume, lăsând la o parte lămuririle și definițiile, dar care nu ajung la înălțimea intelectului ei complicat.

Sir William Empson se gândea la Hart Crane când spunea că poezia a devenit în timpurile noastre o afacere destul de proastă, un act disperat și virtual sinucigaș în implicațiile sale. Cu excepția lui Kafka, nu cred să fi existat un alt scriitor care să fi exprimat disperarea mai puternic și mai constant decât Emily Dickinson. Disperarea lui Kafka este însă mai mult spirituală, în timp ce a lui Dickinson pare esențial cognitivă. Creația ei era destul de emer-

soniană pentru a-și impune propriile capricii și destul de aproape de Milton pentru a deveni o sectă cu un singur membru, în maniera, chiar dacă nu și în modalitatea lui William Blake. Angoasa ei este de ordin intelectual, nu religios și orice încercare de a o vedea ca pe o poetă religioasă a eșuat jalnic. Entitatea numită „Dumnezeu“ are puține ocurențe în poezia ei, fiind tratată cu mult mai puțin respect decât entitatea rivală, numită „Moarte“. Dickinson s-a îndrăgostit de doi preoți și de un judecător, dar nu și-a irosit niciodată afecțiunea într-o relație cu un amant prea distant și prea impunător pentru ea. O poetă care îi spune lui Dumnezeu „Tată“, după ce l-a numit hoț și bancher, e departe de a fi pioasă.

Originalitatea literară atinge dimensiuni uluitoare la Dickinson, iar componenta ei principală este modul în care ea gândește în poemele ei. Ea începe înainte de a începe, prin actul implicit al renunțării la numele date golului de Milton, Coleridge și Emerson, dându-le o replică în care se ascunde Shakespeare. Apoi își devoalează metafora redându-i aspectul diacronic. Ea știe mai multe decât noi despre inadecvarea temporală a metaforei. A aflat ceva în acest sens citindu-l pe Emerson, dar și mai multe a aflat singură. Emerson nu manifestă suspiciunea ei în legătură cu tirania istorică a metaforei pentru nemurirea poetică sau pentru supraviețuirea spirituală. Deși credea însă destul în romantismul înalt încât să caute ceea ce Stevens numea „candoare timpurie“, sentimentul că se afla printre aleși o făcea să se întrebe care ar fi prețul redobândirii acestei candori. Dacă ești poeta occidentală cea mai importantă, îți poți permite să o apreciezi pe doamna Browning, care nu poate să te inhibe în nici un fel. Ca și Whitman, Emily Dickinson exercita una dintre cele mai primejdioase influențe directe. Adevărații continuatori ai lui Whitman sunt cei nedeclarați: Eliot în *Țara pustie* și Stevens. Tot așa, efectele poeziei lui Dickinson apar cel mai bine la Elizabeth Bishop și May Swenson, care au avut grijă să se deosebească de ea la nivelul de suprafață, cel al formei poetice. Afinitatea ei evidentă este cu poezia lui Emerson, dar precursorii imediați ai amândurora sunt poeții englezi ai romantismului înalt, iar afilierea ei subterană este, în mod surprinzător, la poezia lui Shakespeare. Marea moștenire literară masculină i-a creat un avantaj unic datorită relației ei atât de originale cu universul literar. Critica feministă, refuzând să înțeleagă că lupta este legea de fier a literaturii, continuă să o trateze pe Dickinson ca pe un camarad, și nu ca pe o personalitate exclusivistă, așa cum este.

EXISTĂ MARI POETI pe care-i putem citi și când suntem oboșiți sau depresivi, pentru că, în sensul bun, ei consolează. Wordsworth și Whitman sunt printre ei. Dickinson ne solicită însă o participare atât de totală, încât mintea noastră e obligată să fie cât mai limpede. Toate cursurile pe care le-am ținut despre poemele ei m-au lăsat cu dureri de cap cumplite, căci dificultățile lor mă obligă să-mi depășesc propriile limite. Fostul meu profesor, William K. Wimsatt, se amuza teribil de relatările seminarelor mele despre Dickinson, care confirmau (credea el) faptul că sunt exemplul ideal al „erorii afective”. Dickinson este, desigur, o amenințare pentru oricine crede că literatura sublimă este o invitație la o „trecere” înspre altceva, la extaz. Dickinson avea o atracție răutăcioasă pentru acest cuvânt, indiferent dacă era verb sau substantiv. Putem afirma, pe baza manuscriselor ei, că atât „teroarea”, cât și „încântarea” erau folosite în variație liberă cu „extazul”. Printr-o astfel de sinteză de încântare și teroare, ea pare inițial că se întoarce la curentul dominant cu un secol înaintea ei, în epoca sentimentalismului și a sublimului. Dar „extazul” ei este ceva foarte diferit, elementul care o deosebește în mod esențial de pragmatismul emersonian, ca în poemul 1.109, compus în 1867:

*Mă potrivesc lor –
Caut Întunericul
Până mă potrivesc cu totul.
E o muncă grea
Cu singura plăcere
Că abstenența mea produce
Mai pură hrană pentru ei, de-oi izbândi,
De nu, am trăit cel puțin
Extazul Țintei –*

Avem aici patruzeci de cuvinte, în nouă versuri, ca să ne batem capul cu ele. Nu pot totuși să-mi scot din minte reinterpretarea sublimului la Shelley de către Angus Fletcher, care spune că sublimul ne convinge să renunțăm la plăcerile facile în favoarea celor mai dificile și mai dureroase. Această formulare nu i-ar fi convenit lui Freud, putând genera acea „incitare suplimentară” prin modalități sadomasochiste. Cele cinci cuvinte centrale ale acestui poem scurt și puternic sunt: „potrivesc”/„potrivită” și triada „întuneric”,

„extaz“, „tintă“. Întrebarea majoră a poemului pare să fie *cine* este întunericul și nu *ce* este întunericul – distincție pe care o fac plecând de la „lor“ din versul „Mă potrivesc lor“, ce pare să fie un antecedent pentru „întuneric“. Întunericul, diferit de întunecime, înseamnă la Dickinson ceea ce am numi noi prin „cei morți“.

Majoritatea poezilor mari ne cer implicit să le învățăm propriul limbaj citindu-le toate sau aproape toate poemele. La Dickinson, cerința este chiar explicită, așa că voi trece la poemul 419, din 1862:

*Ne-obișnuim cu Întunericul –
Când Lumina se stinge –
De parcă un Vecin ridică Lampa
Pentru a-i vedea Stingerea –*

*O Clipă – Ne oprim nesiguri
La căderea nopții – Apoi –
Vederea cu Întunericul ne-o potrivim –
Și ne-ntâlnim cu Drumul – urcând –*

*La fel în și mai mari – Întunecimi –
Acele-Amurguri ale Minții –
Când nici o Lună nu ne-arată – un semn –
Și nu răsare – înăuntru-nici o stea –*

*Cei Curajoși – mai bâjbâie puțin –
Și se lovesc de-un Copac
Direct în Frunte –
Dar învățând să vadă –*

*Ori întunericul se schimbă –
Ori ceva din vederea lor
Se obișnuiește cu Miezul nopții –
Și Viața merge-aproape drept.*

Umorul minunat din imaginea celor curajoși care se lovesc de câte un copac, direct în frunte, salvează poezia de o alegorie prea simplistă. Consider că centrul ei este versul „Vederea cu Întunericul ne-o potrivim“, ce anunță

poezia scrisă cinci ani mai târziu: „Mă potrivesc lor – / Caut întunericul / Până mă potrivesc cu totul“. Primul poem în ordinea cronologică este despre cum să ne învingem frica de morți și de propria noastră moarte, în timp ce al doilea începe undeva dincolo de orice emoție. Adaptarea, pregătirea pentru a fi asemenea morților și întunericului, apare în meditația susținută, deliberată asupra propriilor morți. Ce urmează începe să fie doar gândire pură. Nu se știe la ce se referă Dickinson când își numește meditația „abstinență“ și spune că, de ar reuși, o hrană mai pură le-ar fi oferită celor din întuneric, morților.

Dacă nu interpretăm aceste versuri ca pe ceva ocult, ajungem să avem aici un echivalent a ceea ce Freud numea, metaforic, „lucrarea plângerii“. Dickinson îi anticipează pe Rilke și pe traducătorul ei, Celan, asociind identitatea perfectă a celui care jelește cu cel care e jelit și hrana mai pură ce o înlocuiește pe cea mai puțin pură a unei plângeri ce devine melancolie. În ciuda încrederii ce se simte în poemul ei, Dickinson adaugă prevăzătoare: „de-oi izbândi“. Ceea ce rămâne este doar consolare – de fapt, o teribilă ironie: „De nu, am trăit cel puțin / Extazul Țintei“. Aceasta goleşte de sens „extazul“, sugerând că e doar o sinecdocă pentru eșec în disciplina plângerii și legând-o de poemul anterior, „Ne-obișnuim cu Întunericul –“, și de alternativa schimbării întunericului, mai simplă decât aceea a adaptării vederii noastre în miezul nopții, adevărata obișnuire a cuiva cu propriii morți.

Dickinson nu a fost o poetă a miezului nopții, cum avea să fie Yeats. Când Yeats scria că Dumnezeu va învinge când va bate miezul nopții, voia să spună că moartea va triumfa, Dumnezeu și moartea fiind aproape echivalenți în tipul de viziune gnostică a lui Yeats. Nici Dumnezeu, nici moartea nu înving la Dickinson și ea are chiar grijă să îi țină la distanță. Ea voia ca poezia, „această iubită filologie“, să învingă, și așa a învins și poezia ei, în sensul limitat al tradiției continue de la Petrarca până în prezent. „Laurele“ ei petrarchiene sunt suspectate de diferiți critici, iar pasiunea ei interiorizată, indiferent în ce raport se afla cu realul, i-a ocazionat multe dintre metafore.

Iată încă una dintre atât de scurtele ei poezii ale extazului, treizeci și șase de cuvinte goale și muribunde, în opt versuri scurte – poezia 1.153, scrisă probabil în 1874, cu zece ani înainte de moarte:

*Prin ce extaze ale Răbdării
Am atins apatica fericire*

*De a-mi respira Golul fără tine
Aceasta și aceasta îmi stau mărturie –*

*Prin fericirea asta sumbră
Aceasta doar am câștigat
Privilegiul tău de a muri
Iar aceasta să-mi fie scurtă –*

Devoalarea ironiilor este aici o bucurie sumbră prin ea însăși. „Extaze ale Răbdării“ este un oximoron chiar și pentru Dickinson, care tinde să-l urmeze pe Keats în dependența față de o retorică a contradicțiilor. Jane Austen ar fi admirat ironia „extazelor răbdării“ ca pe una proprie ei. „Apatica Fericire“ pregătește și mai bine sumbra imagine în care cineva își „respiră propriul gol“, ce transformă ruina din natură mai degrabă în vitalitate decât în ochiul fizic al lui Emerson. De aici înainte totul e foarte dificil, centrându-se pe repetiția cuvântului „aceasta“. Poemul se întoarce asupra contrastului dintre al patrulea și al optulea vers: „Aceasta și aceasta îmi stau mărturie –“ față de „Iar aceasta să-mi fie scurtă –“.

Iubitul (sau poate amantul) mort este chemat să stea mărturie și să scurteze ceva în același timp. A o parafraza pe Dickinson e periculos, dar folositor uneori, așa că voi recurge la această metodă. Cu sentimentul ireparabilului și sătulă de simpla supraviețuire, poeta își ironizează toate victoriile greu câștigate, cu stoicism și răbdare, în lumina pierderilor repetate. Extazul se stinge și devine răbdare, mulțumirea a devenit impasibilă, respirația înseamnă a accepta slăbirea vederii. A merge mai departe cu cel pierdut înseamnă o realizare, ce funcționează cu adevărat pentru fapta însăși, care este primul sens al lui „aceasta“. Al doilea cuprinde starea minunată de „fericire sumbră“, condiția shakespeariană, asemănătoare cu ceea ce simțim la sfârșitul scenei morții lui Hamlet. Cu cel de-al treilea „aceasta“ ajungem în momentul prezent al poemului și la oximoronul „privilegiul de a muri“. Repetarea cuvântului a patra oară sugerează o rămășiță a vieții, moartea-în-viață. „Iar aceasta să-mi fie scurtă“ nu e nici rugăciune, nici dorință, ci o afirmare a meritului, o mișcare către ceea ce s-a câștigat, eliberare de disperarea de a trăi în continuare. Există oare în lirica britanică sau americană ceva care să întreacă această poezie scurtă în profunda ei disperare?

Ce au „extazul“, „golul“, „întunericul“ în comun la Dickinson? Ea nu este prima poetă postcreștină din țara ei; primul poet postcreștin este Emerson. Totodată, ea ajunge pe ocolite la poziția ei intelectuală atât de originală, spre deosebire de Whitman, care înaintează direct. Dar dintre poeții din toate timpurile ea a fost mintea cea mai strălucitoare și a adus o înțelegere a religiei americane ca nimeni altcineva. Echivalentul estetic al combinației noastre naționale de orfism, entuziasm și gnosticism este originalitatea și nici chiar Emerson nu și-a conceput atât de subtil originalitatea ca Emily Dickinson. Ea a vrut să fie originală chiar și în disperare și a reușit. Pentru ea, disperarea este extaz sau trecere dincolo, iar golurile nu pot fi distinse în întuneric, nu din cauza orbirii, ci pentru că ea nu are încredere în sentimente. Ea știe că dragostea nu e un sentiment, în timp ce durerea este. Există un aforism al lui Wittgenstein care o reprezintă perfect pe Dickinson:

„Dragostea nu e un sentiment. Dragostea, spre deosebire de durere, poate fi supusă unui test. Nu putem spune: «Această durere n-a fost adevărată, pentru că a trecut prea repede».“

Oricare ar fi fost preferințele psihosexuale ale lui Dickinson, nu-i plăcea durerea în sine, pentru că și concepute drumul dincolo de sentimente. Disperarea, pentru ea, nu e un sentiment: ca și dragostea, disperarea este supusă unui test. Cele mai originale poeme ale ei sunt un astfel de test și, pe bună dreptate, sunt și printre cele mai cunoscute, cum ar fi 258:

*E-o lumină piezișă.
După-amiezi de iarnă –
Grea ca melodiile
Din Mari Catedrale.*

*Simțim cerești sfâșieri –
Dar nu-s urme, nu vezi
Numai lăuntrice gropi
Unde înțelesurile sunt –*

*Nimeni nu-i poate învăța pe alții
E pecetea disperării*

O domnească tăcere
 Într-o văzduh solemn –

Când vine, Peisajul ascultă.
 Umbrele – își țin respirația –
 Și când pleacă e ca Distanța
 Din privirea Morții.

Părerea mea este că pentru Dickinson extazele erau la fel de legate de lumină ca și golurile de întuneric. Cel mai bun biograf al ei, Richard Sewall, ne sugerează că „ea a fost un fel de inițiată a luminii” și citează condescendența ei încântătoare față de precursorul Wordsworth, într-o scrisoare din martie 1866, la vreo cinci ani după marea poezie a „luminii piezișe”:

„Februarie a trecut ca o patină și știu cum e martie. «Iată lumina», a spus Străinul, «n-a fost pe pământ sau pe mare». Aș putea și eu s-o captez, dar nu-l vom întrista.”

Wordsworth este Străinul, pentru că Dickinson l-a identificat cu așteptarea unui străin în poezia *Gerul de la miezul nopții* a lui Coleridge. Atât natura, cât și conștiința apar sub chipul Străinului în poezia lui Dickinson și formula compozită a maestrului sau a precursorului de sex opus este, de asemenea, sugerată prin personajul străinului. Când Wordsworth, în *Elegiile* compuse la castelul Peele, își lua cu tristețe vorbele înapoi și scria că lumina vizionară nu a apărut pe mare sau pe uscat, ci a fost doar visul poetului, nu văzuse sfârșitul de iarnă în New England, când „după-arniezele se întorc”, pentru a cita rescrierea de către Wallace Stevens, în *Poeziile climatului nostru*, a „luminii piezișe” a lui Emily Dickinson.

Marea întrebare a lui Stevens: „Ce mai e acolo în afară de vreme?” primise un răspuns anticipativ (cum știa și Stevens) în superba lirică a disperării a lui Emily Dickinson. Poemul ei e un extaz de negații, surprinzând sublim marele gol, într-o viziune a ochiului minotaurului, o oximoronică „cerească sfâșiere” și „domnească tăcere”. Lumina revelează durerea disperării, prin substantive: ca „sfâșieri”, „tăcerea”, dar adjectivele „cerești”, „domnească” sugerează că lumina trebuie totuși întâmpinată cu bucurie, că poartă ceva minunat. A fi lovit de vibrația cântecului dintr-o catedrală este ceva destul

de ciudat, accesibil numai unei sensibilități superioare. În stilul pragmatismului lui Emerson, Dickinson a descoperit „lăuntrice gropi“, care reprezintă, într-adevăr, o transfigurare a sensurilor care nu mai pot fi învățate.

O lumină piezișă, „certă“ într-un sens dublu, este înțeleasă ca „pecete a disperării“, dar nu una dintre cele șapte peceti ale apocalipsei, ci una descrisă mai degrabă ca o răsturnare a pecetii erotice, puse pe inimă, în *Cântarea cântărilor*:

*Pune-mă ca o pecete pe inima ta, ca o pecete pe brațul tău;
căci dragostea este tare ca moartea
și gelozia este neînduplecată ca locuința morților;
jarul ei este jar de foc,
o flacără a Domnului.**

Dickinson nu găsește nici o cicatrice și i s-a pus o pecete. Disperarea, ca în aproape toate poemele ei majore, este declarat ontologică, dar camuflat erotică, și o lumină piezișă sugerează melancolia cauzată de pierdere. Acesta face parte din înțelesurile ascunse ale nenumitului intermediar, din strofa finală, unde ni se vorbește de apariția și dispariția razei de lumină, în timp ce scurtul interval în care a strălucit s-a terminat deja. Natura care ascultă și umbrele care-și țin răsuflarea sunt unele dintre metaforele cele mai frumoase ale lui Dickinson, dar elipsa ei e și mai subtilă. Ni s-au relatat efectele luminii de-a lungul poemului, dar nu ni s-a spus nimic de lumina însăși, decât că se reflectă pieziș, deviat. Fiecare cuvânt este o abatere sau o devenire, după cum susținea Nietzsche, și astfel fiecare cuvânt, ca o prejudecată, e deja o deviere, chiar dacă în felul acesta, pentru Dickinson, adevărul ar trebui întotdeauna spus indirect. „Pieziș“ este deci un cuvânt al cuvintelor și, folosindu-l, Dickinson obține o nouă metaforă a disperării ei.

Nu cred că interpretarea standard a poemului este în litera lui Dickinson; nu e vorba aici de teama de moarte. Ceea ce căderea piezișă a luminii adaugă la „lăuntrice gropi“ este doar o nouă teamă, una care se referă tot la pierderea erotică, ceea ce va pune încă o pecete pe inima poetei. Chiar extazele cele mai negativiste sau vide de la Emily Dickinson aparțin încă sublimului american, sunt încă un elogi adus stranieții unui sine care nu ține de natură.

* *Cântarea cântărilor*, 8:6, trad. rom. D. Cornilescu (1921, 1932) (n. tr.).

Nici lumina ei piezișă nu e una naturală; ea e o sinecdocă pentru o deviere a conștiinței poetei înseși. Blake spune că devenim ceea ce privim, dar Dickinson e mai aproape de Emerson, care crede că nu vedem decât ceea ce suntem. Ceea ce o rănește pe Dickinson nu îi e total exterior; suferința regală e deja a ei, la fel cum e și raiul celor răniți. Conștiința ei, rareori pasivă, e reprezentată în poezie răspunzând luminii de iarnă cu o strălucire nouă. Împotriva Străinului, Wordsworth, ea a susținut, cu justete, că a reușit să capteze acea lumină care nu fusese niciodată pe uscat sau pe mare.

Cel mai misterios element al poeziei „luminii piezișe” este amânarea sensului, dincolo de practica extremă deja generalizată al lui Dickinson. Într-o lirică a „lăuntricelor gropi”, liniștea urmează luminii și reprezintă semnificația adâncă. Un an mai târziu, în poemul 627, Dickinson a dat cea mai importantă creație lirică a ei, bazându-se pe o intuiție similară. Alături de poemul lui Whitman, *Pe când înflorește liliacul*, poemul 627 mi se pare o culme a sublimului poeziei americane:

Nuanța ce n-o pot prinde – e cea mai frumoasă –

Culoarea-i prea îndepărtată

Aș putea s-o duc în Bazar –

Pentru o guinee să fie-arătată –

Frumosul – inefabilul Veșmânt –

Ce se mândrește-n fața ochiului

Precum Alaiul Cleopatrei

Ar trece iar – pe boltă –

Clipe ce Stăpânire pun

Pe Sufletul supus

Și-i lasă-n urmă-o Nemulțumire

Prea rară – de nespus –

Privirea lacomă – asupra Peisajelor –

De parcă-abia au tănuit

Secret – ce încerca să-și facă drum

Car triumfal – în Veșminte –

Pledoaria Verii –

Celălalt Veșmânt – de Zăpadă –

Care învălui Misterul în Tul

De teama Veverițelor – ele știu,

Căci râd de noi – în felul lor de neînțeles –

Până când Ochiul înșelat

Se-nchide mândru – în mormânt –

O altă cale – de-a privi –

Avem aici, în *nuce*, întreaga ei poetică, emersoniană și antiemersoniană, în același timp, o nouă și foarte personală „încredere în sine” și o mare nenumire, o negație dialectică și profundă, ca și eseurile lui Nietzsche sau Freud. Poemul lui Dickinson pare să recunoască, așa cum nu reușește nici un alt poem din secolul ei, că suntem întotdeauna asediați de perspective diferite. Când își atinge limita, arta lui Dickinson pare să fie un mod de a gândi și de a scrie despre posibila ieșire din acel asediu. Ea știe totuși că suntem constrânși să trăim în limitele poemului primordial conturat de perspectivele precursorilor noștri. Aforismele lui Nietzsche din *Voința de putere*, scrise la o generație după ce Dickinson ajunsese la faza majoră a creației ei, pot fi privite ca un comentariu la versul: „Nuanța ce n-o pot prinde – e cea mai frumoasă”. Iată un fragment din secțiunea 1.046 (cca 1884) a *Voinței de putere*:

*Vrem să rămânem în limitele simțurilor noastre și în credința noastră
în ele – să ducem consecințele lor până la capăt!*

*Lumea existentă, la care au conlucrat toate ființele pământului pentru
a ajunge la această formă (durabilă și schimbându-se încet), vrem
să o construim mai departe – nu să o criticăm și să o respingem
drept falsă!*

*Valorizarea pe care o facem e parte din această construire a lumii;
ea accentuează și subliniază.*

Trebuie să înțelegem fenomenul artistic primordial numit „viață” –

Nietzsche propune un punct de vedere dublu, la care Emerson și Dickinson ajunseseră deja. Trebuie să recunoaștem simultan contingența percepțiilor

noastre și să găsim o nouă direcție pentru aceste percepții, ca și cum nimeni nu ar fi perceput și descris aceste percepții înaintea noastră.

În poemul „nuanței” de la Dickinson se accentuează ceea ce nu poate fi atins, secretul imperceptibil, metafora de neexprimat. Versul ultim, „O altă cale – de-a privi –”, a fost greșit interpretat de critica feministă, ca o alternativă a propriului sex de a vedea lumea. Dar acesta e un poem dificil și unic, ce nu se poate înțelege decât printr-o lectură atentă și subtilă, nu prin zelul polemic sau ideologic, indiferent cât de nobil ar fi scopul social. Ne confruntăm aici cu cea mai puternică minte apărută printre poeții occidentali în ultimele patru secole. Oricare ne-ar fi orientarea politică și scopurile, trebuie să fim foarte atenți să nu confundăm poziția noastră cu a ei. Emerson, Nietzsche și Rorty ne atrag atenția asupra perspectivismului, în timp ce Dickinson, făcând același lucru, are forța poetică să țințească mai departe, la un mod nou de a aduce individualitatea și tradiția canonică într-o relație dialectică.

În 1862, când Dickinson avea treizeci și unu de ani, și-a început corespondența cu blândul și copleșitul de situație Thomas Wentworth Higginson, un erou în timp de război, dar și de pace, însă nu un Emerson în ceea ce privește intelectul. Higginson a reprezentat una dintre cele câteva deschideri ale lui Dickinson către publicul ei, dar, ca și ceilalți, o căutare venind mai mult din partea ei. El i-a oferit încă o confirmare a faptului că acea nuanță sau culoare la care aspira ea era atât de îndepărtată încât era absurd să o expună în bazarul publicațiilor. Și totuși prima strofă nu e simplă laudă; nu bazarul e accentuat, ci limitele artei ei, ceea ce ar vrea să capteze, dar nu poate. Patru metafore (sau culori) ni se oferă succesiv pentru a sugera „nuanța” pe care „nu o pot prinde”: cerul, nemulțumirea generată de experimentarea dominației de către suflet, o anumită lumină a „privirii lacome – asupra Peisajelor”, variația anotimpurilor, de la vară la iarnă. Toate acestea au nuanța drept antecedent, dar sunt unite și, mai subtil, de o nerăbdare crescândă a reprezentării, de nevoia de a reprezenta negația – ceea ce „nu pot prinde” –, ca și acum ar fi o prezență intens percepută.

Aceste patru negații sublime încep cu alaiul de curteni ai Cleopatrei, dublat, într-o tonalitate subtilă, demnă de John Keats, prin „inefabilul veșmânt” care apare pe cer. „Inefabil” nu e un cuvânt specific lui Emily Dickinson – mai apare doar o dată în cele 1.775 de poeme și fragmente ale ei, în poemul 799, când

Dickinson observa că „durerea este inefabilă / Până când suntem noi înșine loviți –“. Poate că ceea ce „nu poate prinde“ și reprezenta nu a „lovit-o“, astfel încât nuanța sau „veșmântul“ pare doar viziune, chiar dacă e percepută ca reală. Aceasta s-ar afla în acord cu strofa următoare, a „clipelor ce stăpânire pun *pe suflet*“ (s.a.), nu în el sau prin el.

Odată cu trecerea spre peisaj, pătrundem și mai adânc în tărâmul inefabilului:

Privirea lacomă – asupra Peisajelor –

De parcă-abia au tăinuit

Secret – ce încerca să-și facă drum

Car triumfal – în veșminte –

Ceea ce se poate percepe totuși aici este farmecul, în toate sensurile acestui cuvânt. „Tăinuit“, pe de altă parte, apare aici pentru prima dată în lirica lui Dickinson și, în epoca noastră post-freudiană, trebuie să avem în vedere sensul mai vechi al cuvântului, care se referă mai mult la tăinuirea sau la uitarea voluntară decât la cea involuntară. Peisajul, neobișnuit de umanizat aici, nu își poate păstra taina, manifestată într-o rază piezișă de lumină. Secretul se poate afla, parțial, din strofa următoare, revelația penultimă a poemului:

Pledoaria Verii

Celălalt Veșmânt – de Zăpadă –

Care învălui Misterul în Tul.

De teama Veverițelor – ele știu.

Zăpada este un vâl sau o rochie de tul, mătase albă scrobită; dar ce mister ascunde oare? De ce încearcă vara să ne convingă, doar pentru ca iarna să ne arate apoi că discursul anotimpurilor nu e decât o altă iluzie? A pleda, a învălui, a ascunde sunt evaziuni generate de teama unei naturi umanizate și perspectivizate că veverițele au aflat secretul, că au pătruns misterul. Veverițele sunt aspectul cel mai misterios al poemului. Cum ar trebui să interpretăm versul: „Căci râd de noi – în felul lor de neînțeleș –“?

În extraordinarul poem 1.733, încă nedatat, ar putea exista un indiciu:

Nici un om n-a văzut spaima și în casa ei

N-a fost nicicând primit

*Deși prin casa asta cumplită
Natura lui umană-a apărut.*

*Fără să-și recunoască frica, a rezistat
Pân-a-ncercat să evadeze
Și-o umbră de-înțelegere
Vitalitatea i-a paralizat.*

Spaima este Iahve (sau poate chiar iubitul „Domn ce va veni să judece lumea”), iar casa sa plină de spaimă este eternitatea, în care nu se poate intra fără să cedezi morții vitalitatea. Umbra de înțelegere este o apărare deliberată împotriva principiului realității sau, așa cum spunea Freud, a te împrieteni cu necesitatea morții. Când se vorbește de „felul neînțeles” al veverițelor care „râd de noi”, înseamnă că încă nu s-a găsit măsura înțelegerii lor privind realul, în vreme ce măsura noastră este cunoscută. Și ele vor râde în continuare de noi:

*Până când Ochiul Înșelat de zi
Se-nchide mândru – în Mormânt –
O altă cale – de-a privi –*

Ochiul fiecăruia dintre noi a fost înșelat, pentru că înțelegerea noastră a fost limitată, și ochiul se închide arogant, cu speranța deșartă că se va deschide cândva din nou. Ce poate însemna „un alt mod de-a vedea” în contextul mormântului? Dacă nu cumva ultimul vers este ironie pură și aspră (și eu nu cred că este), ne întoarcem la perspectivismul pe care Dickinson l-a învățat de la Emerson și pe care l-a dus mai departe, în propria ei poetică negativă. Perspectivismul ei este o modalitate nouă de a vedea, pentru că vede ceea ce nu se poate vedea, forțele care conferă peisajului și anotimpurilor înțelegeri umane. Ochiul ei nu mai e înșelat, pentru că ea și-a luat partea ei de pradă. Ceea ce „nu poate prinde” este într-adevăr „tot ce e mai frumos” și receptivitatea consecventă a voinței ei o compensează cu o mare putere de renunțare la nume.

Voința de putere la Emerson și la Nietzsche este tot receptivă, dar reacția ei este interpretarea, astfel încât, la ei, fiecare cuvânt devine o interpretare fie a umanului, fie a naturii. Procedul lui Dickinson, de a vedea sau de a

dori, pune interogarea înaintea interpretării și pătrunde într-o alteritate atât a punctului de vedere, cât și a proceselor naturale. Originalitatea ei rămâne neegalată chiar și la urmașii săi: Wallace Stevens, Hart Crane, Elizabeth Bishop. Stranietatea ei, relația ciudată cu tradiția o fac să fie canonică. Mai mult, canonicitatea vine și din puterea cognitivă și abilitatea retorică, nu din modalitatea feminină de a scrie sau din vreo ideologie feministă. Extazul ei unic, sublimul se bazează pe deconstruirea tuturor certitudinilor noastre, prin renunțarea la a le numi, lăsându-le pradă golului. Aceasta îi conferă ei și cititorilor ei autentici o nouă modalitate de a vedea, chiar și în întineric:

13. Romanul canonic: *Casa umbrelor* de Dickens și *Middlemarch* de George Eliot

S-AR PUTEA CA NOUA EPOCĂ teocratică a secolului XXI, fie ea creștină sau musulmană (sau amândouă, sau nici una), să fuzioneze cu era computerelor, deja prezentă prin „realitatea virtuală” și „hipertext”. Alături de televiziunea mondială și de noua universitate a resentimentului (deja consolidată), va da naștere unei fiare care va distruge canonul literar pentru totdeauna. S-ar putea ca romanul, poemul și piesa de teatru să fie toate înlocuite. Acest capitol se vrea o privire nostalgică asupra romanului canonic, în forma lui cea mai puternică. Romanul, urmaș al genului acum arhaic al romanului cavaleresc în versuri, a devenit el însuși arhaic după ce și-a atins limitele cu Joyce, Proust, Kafka, Woolf, Mann, Lawrence, Faulkner, Beckett și continuatorii sud-americani ai lui Sterne sau Faulkner. În perioada lui de înflorire, în epoca democratică, maeștrii romanului erau uimitor de numeroși: Austen, Scott, Dickens, Eliot, Stendhal, Hugo, Balzac, Manzoni. Tolstoi, Turgheniev, Goncharov, Dostoevski, Zola, Flaubert, Hawthorne, Melville, James, Hardy, cel din urmă fiind Conrad. După Conrad, subiectul a devenit eul, iar proza a intrat în faza care se încheie acum.

Nici un alt romancier al secolului al XIX-lea, nici măcar Tolstoi, nu a fost mai puternic decât Dickens, care rivalizează prin inventivitate cu Chaucer și chiar cu Shakespeare. Mulți critici tind să considere acum *Casa umbrelor* cel mai important roman al său; Dickens ținea foarte mult la *David Copperfield*, dar acest roman era pentru el portretul artistului în tinerețe. Universul lui Dickens, Londra fantasmatică și Anglia vizionară, apare în *Casa umbrelor* cu o claritate și o pregnanță neegalate vreodată înainte sau după acest roman. Nici un alt roman englezesc nu dovedește atâta inventivitate, deși se inventează mai mult în maniera lui Ben Jonson decât în aceea a lui

Shakespeare. Protagonistii lui Dickens de obicei nu evoluează de-a lungul romanului și tind să fie puși în umbră de acțiune – observație făcută mai înainte de G.K. Chesterton, criticul cel mai bun al lui Dickens, ca și al lui Chaucer sau Browning, după părerea mea. Nu ne așteptăm ca Uriah Heep sau Pecksniff sau Squeers să se schimbe, așa cum nu ne așteptăm nici la mutații în conștiința unor personaje ca Volpone sau Sir Epicure Mammon. Totuși, Esther Summerson se schimbă continuu; Dickens este deseori subestimat când vine vorba de subtilă creație a narațiunii ei la persoana întâi, ca și a personalității și a caracterului său.

Nu mă consider un sentimental, dar trebuie să admit că, ori de câte ori recitesc romanul, am tendința să plâng odată cu Esther Summerson. Cititorul nu poate citi cartea decât identificându-se cu ea, în sensul tradițional, singurul potrivit aici. Altfel, mai bine nu o citește. Când trecem printr-o traumă, suntem cu toții ca Esther, ne construim viața prin amintire. Esther plânge la cel mai mic semn de bunătate sau de afecțiune; la fel, dacă nu trăim cu sentimentul morții, suntem și noi tentați să plângem. Trauma determină trăirea prin amintire. Orice moment de ieșire din traumă e însoțit de lacrimi de bucurie și ușurare.

Trauma lui Esther este universală, pentru că i-au murit părinții, iar asta ni se întâmplă tuturor mai devreme sau mai târziu. Critica feministă consideră că Esther este victima unei societăți patriarhale și nu îl admiră pe John Jarndyce, în ciuda întregii arte a reprezentării desfășurate de Dickens. Ca orice mare scriitor însă, Dickens nu e mai patriarhal decât Shakespeare, iar creatorul lui Rosalind și al Cleopatrei nu mi se pare deloc patriarhal. Nu putem cunoaște ideologia omului Shakespeare, pe când Dickens, soțul, tatăl și profetul înțelepciunii căminului familial, a fost, desigur, un ideolog al patriarhatului, aspect condamnat, pe bună dreptate, de John Stuart Mill. Dar romancierul Dickens, creatorul lui Esther Summerson, nu e deloc un ideolog. Esther, care nu poate fi mulțumită de sine însăși, este unul dintre personajele cele mai inteligente din istoria romanului și mi se pare un portret mult mai autentic, alcătuit din aspectele principale ale creației lui Dickens, decât însuși David Copperfield. Dickens nu s-ar fi raportat niciodată la personajul său ca Flaubert la Emma Bovary; ar fi fost și foarte ciudat să spună: „Esther Summerson sunt eu“, dar eu totuși cred că acesta e adevărul.

Esther este figura unificatoare a intrigii duble din *Casa umbrelor*. Numai ea poate să aducă laolaltă labirintul kafkian al tribunalului* și tragedia mamei ei, Lady Dedlock. Legătura ei cu tribunalul nu este dată de decăderea lui Richard Carstone și căsătoria acestuia cu Ada, ci de negarea acestei instituții de către tutorele ei, John Jarndyce, negație la care participă ea însăși. Funcția principală a lui John Jarndyce în *Casa umbrelor* nu este doar aceea de a fi cel mai blând și mai altruist dintre patriarhi, ci mai ales aceea de a se opune continuu felului în care dreptatea e împărțită de acest tribunal, pentru a dovedi că labirintul creat de om poate fi demontat tot de om. Unul dintre aspectele pozitive ale influenței lui Dickens asupra lui Kafka a fost și impactul borgesian al lui Kafka asupra înțelegerii lui Dickens de către noi. Tribunalul lui Dickens, ca și procesul sau castelul lui Kafka, e o viziune gnostică: legea e uzurpată de creatorul lumii, de Demiurg. Blake nu l-a influențat deloc pe Dickens, și totuși *Casa umbrelor* este o carte blackiană datorită unei perspective gnostice comune, deși impulsul eretic al lui Dickens nu e deloc unul conștient. Justiția din *Casa umbrelor* nu poate fi reformată; ia foc și dispare doar când refuzi să o privești, așa cum fac John Jarndyce și Esther Summerson. Acesta pare a fi înțelesul apocaliptic al combustiei spontane a bietului domn Krook, cea mai celebră dintre ciudățeniile din *Casa umbrelor* (deși sunt multe altele, într-un roman care e totodată și fantastic). Nebun, dar blând, Krook se aprinde ca un rug din cauza identificării sale, simbolice și voluntare, cu înaltul Lord Cencelar.

Esther Summerson a generat întotdeauna atitudini critice diferite, din timpul lui Dickens până azi. Nu cred însă că s-a întâmplat asta și în cazul cititorilor obișnuiți sau al criticilor care au rămas lectori intuitivi. Ironiile retorice din *Casa umbrelor* prevalează în capitolele cu narator anonim. Dickens exclude ironia narațiunea lui Esther până când ea e destul de vindecată și de puternică pentru a-și formula propriile judecăți ironice, împotriva lui Skimpole, de exemplu, și a altora. Ea pare mai puțin un experiment al lui Dickens în reprezentarea altruismului sau chiar a traumei, și mai mult o încercare, în mod necesar shakespeariană, de a reprezenta schimbarea psihologică. Cum a înțeles el însuși probabil, Dickens a creat-o oarecum împotriva propriului

* În original, „Chancery” este o diviziune a Înaltei Curți de Justiție din Anglia, un fel de tribunal care aplică legea adaptând-o fiecărui caz, prevalând principiul dreptății. Funcționează în paralel cu tribunalele obișnuite (n. red.).

său geniu. Deși fantasmelor o invadează în timpul bolii ei misterioase și după, ea aparține mult mai puțin lumii lui Dickens decât părinții ei, căci atât Nemo, cât și Lady Dedlock apar din tipica tulburență a impulsurilor dickensiene. Esther e atât de diferită de stridențele și entuziasmul lui Dickens, încât el pare uneori să se teamă de propriul personaj, pe care îl iubește totuși. Ea este contribuția lui la gama de eroine reprezentante ale voinței protestante din literatura britanică, începând cu Clarissa Harlowe și încheindu-se cu femeile îndrăgostite ale lui Lawrence, Ursula și Gudrun Brangwen, cu surorile Margaret și Helen din romanul lui Forster, *Sfârșitul lui Howard*, sau cu Lily Briscoe din *Spre far* de Virginia Wolf.

Esther pare mai puțin solitară dacă o comparăm cu Dorothea Brooke din *Middlemarch* sau cu Marthy South din *Pădurea* lui Thomas Hardy. O voință altruistă este un oximoron, dar, în felul ei, Esther are propria ei retorică, și modalitatea ei caracteristică este subînțelesul. Ea este o supraviețuitoare, iar blândețea ei este un mod de apărare împotriva traumei. Întreaga ei personalitate este orientată în funcție de un scop clar, pentru a rezista traumei și societății maniace, care consideră o vină să fii copil neligitim. Deși nu-și irosește energia pentru a lupta împotriva propriei societăți, nici nu cedează unor judecăți morale obscene, nici chiar atunci când, copil fiind, e silită să suporte tiradele nașei despre rușinea ei veșnică. Chiar și la vârsta copilăriei, Esther știe că e nevinovată și că salvarea ei din nebunia societății depinde de propria inteligență morală și de capacitatea nesfârșită de a răbda. Retorica ei de autoumiliere e o puternică apărare nu numai împotriva unui sistem abominabil, dar, mai important, împotriva propriei traume, de care e pe deplin conștientă. „Tăcerea, exilul, inteligența“, singurele arme pe care și le va îngădui eroul lui Joyce, Stephen Dedalus, sunt derivate de Joyce nu din atitudinea lui David Copperfield, ci din aceea a lui Esther Summerson, care rămâne, cu toată pasivitatea ei, cea mai formidabilă conștiință din creația lui Dickens și din toată literatura epocii democratice.

Critica „materialistă“ a Școlii Resentimentului poate foarte bine să nu o placă pe Esther; ea nu e un ideal feminist sau un exemplar marxist al rebeliunii. Eroina acestor critici ar putea fi Hortense, înaintașa doamnei DuFarge din *Poveste despre două orașe*, scrisă cu șapte ani mai târziu. Hortense, ca și doamna DuFarge, stimulează masochismul lui Dickens și al cititorului, dar e întrecută de inspectorul Bucket, cel mai ciudat dintre vizionarii lui Dickens.

Expresionistă, neliniștită, vorbăreață, ucigașă, atrăgătoare Hortense nu este un surogat pentru Lady Dedlock (așa cum afirmă critica feministă), ci personajul opus lui Esther, accentuându-i caracterul liniștit și pasivitatea wordsworthiană plină de înțelepciune.

Este Esther victima unei societăți patriarhale? Trauma ei e mult prea individuală ca să o putem subsuma stigmatului mai puternic în cazul unei fete ilegite decât al unui băiat ilegite. Nici răbdarea ei încăpățănată nu poate fi considerată o lipsă de autopenitire. Aici, din nou în stilul lui Borges, Kafka ne ajută să înțelegem mai bine *Casa umbrelor*, pentru că el este maestrul a ceea ce eu numesc răbdare canonică. Pentru Kafka singurul păcat este nerăbdarea, și există ceva teribil de kafkian la Esther Summerson, ceva din Kafka omul, nu din personajele cosmosului său ficțional. Trauma personală a lui Kafka este asemănătoare cu aceea a lui Esther (și cu a lui Kierkegaard). Toți trei sunt adepți ai kierkegaardienei trăiri pentru a-ți aminti. E ca și cum Esther ar fi așteptat, încă de la naștere, apariția unui tată bun și puternic, John Jarndyce, o figură la fel de bine conturată în *Casa umbrelor* ca și Esther însăși. Dacă Esther este în mod esențial Dickens însuși sau, cum ar fi spus Walt Whitman, eul real al lui Dickens sau „eu însumi“, John Jarndyce este tatăl idealizat pe care Dickens și l-ar fi dorit mai mult decât pe tatăl real, asemănător cu Micawber.

Noii critici de azi continuă să bombăne că Dickens nu ne spune care a fost sursa veniturilor substanțiale ale lui Jarndyce. Aceasta înseamnă însă să nu înțelegi natura *Casei umbrelor*, care e în egală măsură roman fantastic și roman social. Blândul Jarndyce aparține idilei. Poate că niște elfi lucrează pentru el undeva, într-o vale a fericirii, fabricând bani de aur. Numele pe care i le dă el lui Esther sugerează că ea ar putea deveni o bătrânică asemenea doamnei Durden, lui Pânză-de-Păianjen sau oricărui alt personaj din povești, iar dragostea lui plină de grijă este și maternă, și paternă în același timp. Alături de afecțiunea maternă și paternă din romanele sentimentale, apare acel patos al vieții irosite, al unui mare refuz, legat de aversiunea totală a lui Jarndyce pentru labirintul justiției. Dickens nu ne spune ce l-a făcut pe acest om fundamental bun să se retragă în *Casa umbrelor*.

Merită să notăm că majoritatea personajelor din *Casa umbrelor* sunt construite după prototipuri: Skimpole – după eseistul romantic Leigh Hunt, Boythorn – după poetul Walter Savage Landor, Bucket – după un cunoscut

inspector de poliție londonez, Hortense – după o criminală belgiană, Maria Manning, la a cărei execuție publică au asistat și Dickens, și Melville. Doamna Jellyby, domnișoara Flute, Jo și toți ceilalți își au propriile modele, Esther însăși semănând cu Georgina Hogarth, cumnata lui Dickens, la care el ținea foarte mult și care-i ținea gospodăria. Sir Leicester Dedlock pare să fi fost cel de-al șaselea duce de Devonshire, în timp ce Lady Dedlock, ca și John Jarndyce, e pură invenție. Ceva din Dickens, probabil ceea ce nu putea fi atribuit lui Esther, se poate observa la Jarndyce. Dar ceea ce e mai important la tutorele lui Esther, ca și la Lady Dedlock, ține de topicul idilei. Jarndyce se ferește de recunoștință nu dintr-un impuls autodistructiv, ci pentru că nu e o virtute idilică. La fel, refugiul în moarte al lui Lady Dedlock e povestire sentimentală, o pedeapsă parabolică dată păcatului feminin de către societatea masculină. Dacă e vorba de ispășirea vreunui păcat, acesta nu este că a avut un copil nelegitim, ci că l-a abandonat și l-a lipsit de dragoste.

Toate acestea țin însă de romanul sentimental și nu au nici o legătură cu politica patriarhală. Concedierea viziunii idilice are loc când Dickens sparge tiparul renunțării și îl face pe Jarndyce să înțeleagă că adevărata sa responsabilitate pentru Esther este paternă. Căsătorindu-se cu Woodhouse, și nu cu Jarndyce, Esther se eliberează de supradeterminare: ea nu va repeta povestea mamei ei. Trauma nu e total uitată, continuă să o bântuie, dar simțim totuși că Esther nu se va mai lăsa nicicând pradă propriilor tendințe negativiste. E uimitor cât de mult din conștiința personajului reușește Dickens să ne reprezinte.

Cu Jarndyce însă lucrurile nu stau la fel și, dacă noi nu știm prea multe despre el, înțelegem că el însuși nu știe totul și nici măcar Dickens. Jarndyce nu și-a căutat niciodată cu adevărat o soție, indiferent ce-ar fi crezut, ci două fiice și un fiu. Își pierde fiul, pe Rick, în nebunia indusă de sistemul justiției, dar o are din nou alături pe Ada, iar Esther se află prin apropiere. Nu suntem însă lămuriiți de ce a dorit el la un moment dat să se însoare cu Esther, având în vedere că el nu e o ființă sexuală, în timp ce ea, ca și mama ei, este. Poate că se temea că ea se va transforma într-o nouă Lady Dedlock, ajungând de asemenea la disperare, dar, stând împreună în casa umbrelor, această teamă a dispărut.

Adevărul poate fi foarte simplu: el nu e la fel de puternic ca Esther, cum își dă și el seama, și luptă împotriva singurătății, acel spirit al solitudinii care

chinuiește lumea romanului sentimental, prin bunăvoința lui plină de solicitudină. Nici un cititor al cărții nu ar crede că Jarndyce o dorește pe Esther; dacă mariajul proiectat poate părea semiincestuos, aceasta s-ar întâmpla numai din perspectiva ei, nu și dintr-a lui. Nici Dickens, nici cititorul nu doresc căsătoria lor și, în final, vedem că nici Esther, nici Jarndyce nu prea o doresc.

Există însă o enigmă ce depășește *Casa umbrelor*. Problematicii voinței reprezentate de Dickens cred că i se datorează mult din straniețea și fascinația lumii sale ficționale. La George Eliot putem întâlni o claritate morală nepotrivită cu o ficțiune atât de deosebită, dar sinele rămâne liber. Turbulența fertilă a scenelor lui Dickens pune uneori energia deasupra voinței și ne face să ne întrebăm dacă nu există diferite tipuri de voință la personajele lui Dickens. La Shakespeare, ca și în ceea ce am convenit să numim realitate, voințele individuale diferă prin grad, dar nu prin substanță. La Dickens, personajele negative au un tip de voință, cele grotești altul și cele mai blânde un al treilea tip. Deși criticii îi consideră, în general, pe Jonson și pe Molière precursorii lui Dickens, Jonson împărtaşind, în mod special, teribila poftă de viață dickensiană, Dickens nu a devenit un dramaturg. Piese sale nu i-au confirmat așteptările. Ca actor unic, jucând toate rolurile din romanele sale, el a fost însă copleșitor. Consumul enorm de energie din aceste spectacole, jucate în fața unui public numeros, care-l adora, a contribuit fără îndoială la moartea lui prematură, la vârsta de cincizeci și opt de ani.

Deși e pus în umbră de Dostoievski și de Kafka, Dickens nu a mai fost egalat de nimeni în literatura de limbă engleză. Cum s-ar putea egala o artă în care poveștile sunt spuse de parcă ar fi epopei ale realismului social? Northrop Frye crede că esența romanelor lui Dickens rezidă în accentuarea faptului că ceea ce trebuie să fie nu trebuie niciodată anihilat de o situație dominantă într-un anumit moment. Criticii nemulțumiți de finalul fericit al *Casei umbrelor* par coborâți din Curtea de Justiție. Domnul Pickwick rămâne personajul dickensian arhetipal și momentul cu adevărat sublim ar putea fi recitarea, de către doamna Leo Hunter, a propriei sale *Ode pentru broască pe moarte*, în *Documentele postume ale clubului Pickwick*. *Casa umbrelor* are câteva epifanii sublime, cum era firesc în cazul celei mai reușite opere a lui Dickens, printre care o dublă temporalitate, în care cele două fire narrative ale cărții se întâlnesc, atunci când Lady Dedlock fuge. Capitolul 56 se încheie cu inspectorul Bucket care are o viziune:

„Acolo își imaginează că urcă într-un turn înalt și privește în depărtare. Vede multe siluete solitare, strecurându-se pe străzi; multe figuri solitare afară pe câmpuri, pe drumuri, întinse lângă căpițele de fân. Dar silueta pe care o caută el nu e printre ele. Vede alți solitari, pe poduri, privind de sus, sau în locuri umbrite, pe malul râului, iar un obiect negru-negru și fără formă, luat de ape, mai solitar ca orice altceva, îl face să fie și mai atent.

Unde e ea? Vie sau moartă, unde este? Dacă, în timp ce-și împăturește batista și o pune cu grijă la loc, ar fi capabil, printr-o putere magică, să-și aducă în fața ochilor locul unde ea a găsit-o și peisajul nocturn de lângă căsuța unde ea acoperea copilașul, ar putea-o aduce și pe ea acolo? În câmp liber, unde ard cuptoarele de cărămidă cu flacără palidă, albăstruie, unde acoperișurile de paie ale căsuțelor dărăpănate, în care se face cărămida, sunt împrăștiate de vânt, unde pământul și apa sunt înghețate bocnă și unde moara, în care calul costeliv și orb se învâртеște toată ziua, pare un instrument de tortură; traversând acest loc părăsit și blestemat, se vede o siluetă singuratică și tristă, bătută de vânturi și zăpezi, departe parcă de orice ființă umană. E silueta unei femei, dar e sărăcăcios îmbrăcată și haine ca astea niciodată nu au fost văzute în reședința familiei Dedlock.“

Bucket este aici reprezentantul lui Dickens și ceea ce vede el este adevărul: iminenta autodistrugere a lui Lady Dedlock. Viziunea lui e de coșmar, foarte asemănătoare cu cea a lui Browning din *Childe Roland a venit în turnul negru*, scrisă în 1852, anul în care a fost începută *Casa umbrelor*, chiar dacă aceasta nu a fost publicată până în 1855. Dickens nu citise probabil poemul când a scris viziunea lui Bucket, deși nu e total exclus, pentru că John Forster îi împrumuta uneori lui Dickens manuscrisele lui Browning. Analogia este mai interesantă însă decât orice influență în acest caz. Contemporani (amândoi s-au născut în 1812), Browning și Dickens au creat viziuni similare în cel de-al patruzecilea an al vieții lor. Bucket privește „moara, în care un cal costeliv și orb se învâртеște toată ziua“, în timp ce aventurierul lui Browning observă mai întâi: „Un cal orb și slab de-i numărăi os cu os, / Părând mirat și el de cum acolo a ajuns“. Apoi, după calul roșcat

și scheletic, vede un instrument infernal, asemănător cu „instrumentul de tortură” al lui Dickens:

*Mai mult – înaintând – văzu o roată
La ce ticăloșie urma să folosească!
Ori plug era și părea să-nvâртеască
Trupuri umane ca vârtelnița mătasea.
Unealta lui Tophet, uitată pe pământ
Ori ruginită și adusă s-o ascută.*

Browning și Dickens sunt doi mari maștri ai grotescului, dar acesta este singurul lor punct comun. Modul vizionar, comun celor doi, e dominat de coșmarul morții, poate pentru că amândoi trec pragul spre a doua jumătate a existenței lor. Viziunea lui Esther Summerson, care urmează viziunii lui Bucket, începe când ea îl însoțește pe Bucket în încercarea lui deșartă de a o salva pe mama ei dispărută:

„Ferestrele transparente ce lăsau să se vadă focul și lumina, atâta căldură și strălucire pe lângă frigul și întunericul de afară, dispărură în curând și în curând începurăm iar să frământăm și să strivim zăpada moale sub roți. Înaintam cu greu, dar drumurile nu erau cu mult mai rele decât le știam și nu aveam de mers decât nouă mile. Tovarășul meu, fumând în trăsură – mă gândisem la ultimul han să îl rog să o facă, atunci când l-am văzut stând confortabil în fața semi-neului, învăluit într-un nor de fum –, era la fel de vigilent ca întotdeauna; cobora și urca ori de câte ori întâlneau o locuință sau o ființă umană. Își aprinsese o lanternă mică, ce părea să-i placă foarte mult, căci aveam deja felinare la trăsură, și se întorcea mereu spre mine să vadă dacă sunt bine. Aveam o fereastră mică la capătul trăsurii, pe care nu o închiseseam – mi s-ar fi părut că închid pe dinafară speranța.”

Strivirea zăpezii sub roți reprezintă trecerea unui obstacol, permițându-i lui Esther să își accepte mama pe deplin, și duce la o altă viziune, în stilul lui Browning, a morii demonice: „Ne aflăm din nou pe drumul melancolic pe care am venit, tăind zloata și zăpada înmuiată, de parcă ar fi fost prinse

în roata unei mori.“ Dar acolo unde Browning și Bucket văd un instrument de tortură, Esther Summerson vede întoarcerea celei care fusese izgonită, trecând peste bariera ridicată de propria traumă. Aici, ca și în alte momente de criză înfățișate în romanele sale, stilul lui Dickens este profund în mod straniu, verosimil și sugestiv. Există o verosimilitate de nepătruns a celor mai îndrăznețe imagini. La fel se poate spune și despre Edgar Allan Poe, care pare uneori o prezență fantomatică în *Casa umbrelor*. Dar fantasmele lui Poe nu și-au găsit limbajul adecvat intensității lor decât rareori. Metaforele și discursul lui Dickens se potrivesc însă cu inventivitatea sa, iar straniețea canonică triumfă astfel în *Casa umbrelor*.

EXPERIENȚA LECTURII romanului *Middlemarch* nu are aproape nimic în comun cu adâncirea în lumea lui Dickens, unde „lectură“ pare un termen prea tradițional uneori pentru implicarea totală la care ne invită acesta în *Casa umbrelor*. De la Shakespeare până la Dickens, numai Byron a mai avut un public atât de numeros, de care Dickens s-a bucurat încă de când avea douăzeci și cinci de ani. Popularitatea de o viață a scriitorului diferă prin gen și grad de aceea a altor scriitori, printre care și Goethe sau Tolstoi; ei nu au avut un astfel de impact asupra tuturor claselor sociale și asupra atâtor națiuni. Am putea spune că Dickens, mai mult decât Cervantes, este adevăratul rival al lui Shakespeare când e vorba de influența universală și el reprezintă, alături de Shakespeare, Biblie sau Coran, multiculturalismul autentic, deja accesibil nouă.

Nu ne miră că Shakespeare poate fi un fel de Biblie pentru laici; este însă uimitor cum Dickens, tradus și citit pretutindeni, a devenit și el un fel de mitologie cosmică. Permisivitatea sa canonică transcende limitele prozei, așa cum Shakespeare, jucat pretutindeni, nu poate fi limitat la teatru. În acest sens, Dickens singur este o instanță primejdioasă pentru romanul canonic din epoca democratică. Balzac, Hugo și Dostoievski au și ei ceva din spiritul lui Dickens, deși ne poartă mai aproape de limitele romanului canonic. Stendhal, Flaubert, James și George Eliot par, inevitabil, romancierii canonici care se păstrează în limitele genului. Alegerea romanului *Middlemarch* nu e motivată doar de valoarea sa incontestabilă, ci și de utilitatea sa în acest

moment grav, în care moraliștii folosesc literatura în scopul unor schimbări sociale. Dacă există o fuziune exemplară între estetic și puterea morală în romanul canonic, atunci George Eliot este exemplul desăvârșit, iar *Middlemarch* este cea mai subtilă analiză a acesteia cu privire la imaginația morală, poate chiar cea mai subtilă din proza de pretutindeni și de oricând.

Plăcerea lecturii romanului *Middlemarch* începe cu forța povestirii și cu adâncimea sau cu vioiciunea caracterizărilor, ambele dependente de arta retorică a lui George Eliot și de controlul posibilităților limbajului, chiar dacă nu este un stilist. Ea este totuși mai mult decât o romancieră; ea duce romanul în zona profeției morale într-un mod cu totul nou, dezvoltat ulterior de D.H. Lawrence, care, în aparență, nu seamănă cu George Eliot, fiind totuși, în fond, discipolul ei. Există o legătură directă între Dorothea Brooke din *Middlemarch* și Ursula Brangwen din *Femei îndrăgostite*; ținta căutărilor lor este desăvârșirea ființei, iar dovada că acest căutător e un ales o face un anumit tip de conștiință morală, aproape complet separată de originile ei protestante.

Nietzsche și-a afirmat disprețul față de George Eliot pentru presupusa ei convingere că poți renunța la Dumnezeu creștin fără să renunți la morala creștină, dar, în acest caz, s-a întâmplat ca Nietzsche să interpreteze greșit. Eliot nu e o moralistă creștină, ci una romantică sau una wordsworthiană. Sentimentul moral vine la ea din *Mănăstirea Tintern*, *Revoluție și independență* și oda *Sentimentul nemuririi*. Ea răspunde ușor ironic, dar recunoscând aceste influențe, editorului ei, care „dorea mai multă lumină” în romanul pastoral *Silas Marner*:

„Nu mă mir că povestea mea, atât cât ați citit-o, vi s-a părut sumbră. Nu am crezut vreo clipă că va interesa pe altcineva decât pe mine (fiindcă William Wordsworth a murit), dar domnul Lewes a fost pur și simplu cucerit de ea. Sper totuși că nu vi se va părea o poveste tristă în totalitatea ei, odată ce ea pune în lumină – sau așa își propune – influențele benefice ale relațiilor umane pure, naturale.”

Silas Marner ne amintește de *Casa dărapănată*, *Michael* sau *Bătrânul cerșetor din Cumberland*, de acea viziune pastorală a omului primordial ca ființă bună. Această influență a lui Wordsworth a rămas întotdeauna fundamentală

la George Eliot. La ea, moralitatea renunțării este semnificativă numai pentru că obiectivul ei este de a-i trata pe ceilalți nu ca și când interesul lor comun ar prevala asupra celui individual, ci ca și când ei înșiși ar putea fi învățați să practice același tip de renunțare. Desprinsă din context, această idee pare acum un fel de idealism arhaic, dar la ea era manifestarea pragmatică a unui punct de vedere atât moral, cât și estetic. Nici ea, nici Wordsworth nu înțelegeau prin „bine” o bunătate convențională. Ei ne ridică spre acel sublim moral al confruntărilor, în antiteză cu natura și cu ceea ce noi numim „natura umană”, solitar și totuși deschis spre comuniunea cu ceilalți.

Cu toate astea, nu ni-l putem închipui pe Wordsworth scriind romane. *Middlemarch* este o reprezentare uriașă și complexă a unei întregi societăți provinciale din trecutul nu foarte îndepărtat; aceasta pare să fie în total dezacord cu viziunea lui Wordsworth. El rămâne însă precursorul lui George Eliot în cele mai importante realizări ale ei (dacă o excludem pe Gwendolen Harleth din *Daniel Deronda*), și nu un romancier. Am putea vorbi totuși de doi precursori, dacă îl alăturăm pe Bunyan din *Călătoria pelerinului* lui Wordsworth, legătură sugerată de Barry Qualls.

Acțiunea din *Middlemarch* se desfășoară în 1830, perioadă de reforme a epocii victoriene, iar așteptările societății primesc o replică în dureroasa educație morală a protagoniștilor, Dorotheea Brooke și Lydgate. Așa cum notează Qualls, când cei doi învață, într-un târziu, să renunțe la imaginea fictivă despre sine, ei sunt deja exilați și separați de orice context comunitar. Viziunile lui Bunyan și ale lui Wordsworth, deși întotdeauna la baza narațiunii, par străine de soarta resemnată a Dorotheei și a lui Lydgate; totuși, ele persistă undeva, dincolo de aparența alegerii făcute. Martin Price, vorbind despre cursa în care e prins Lydgate de către Rosamond Vincy, observă că „George Eliot încearcă să explice, cu multă subtilitate, cum virtuțile unui bărbat pot conduce la greșelile pe care acesta le comite și chiar să le susțină”. Într-o viziune sublimă, acesta este și patosul lui Margaret, din *Casa dărăpănată*, care se distruge și își distruge și familia prin puterea apocaliptică a speranței ei că soțul se va întoarce. Subtilitatea aceasta îi aparține atât inițiatorului poeziei moderne, cât și celei mai inteligente romaniere, și aici putem vedea încă o dată ceea ce îi datorează George Eliot lui Wordsworth.

La un romancier, poet sau dramaturg nu căutăm, în mod conștient, puterea cognitivă, dar George Eliot, ca și Emily Dickinson sau Blake și

Shakespeare mai înainte, a regândit totul în manieră proprie. Ea este romanțier și gânditor (nu filosof) în același timp și deseori nu reușim să o înțelegem, pentru că subestimăm puterea cognitivă a perspectivelor pe care le creează. Există, desigur, o legătură între această putere și capacitatea ei de intuiție morală, dar ea dovedește, ca moralist, și o manieră directă și imparțială, ce o salvează de la o conștiință de sine excesivă, care i-ar fi inhibat dorința de a-și judeca personajele, implicit și explicit.

Din acest punct de vedere, urmașa ei este Iris Murdoch, care nu poate totuși rezista unei comparații directe cu George Eliot, din cauză că autoritatea morală a lui Eliot nu poate fi atinsă de nici un romanțier la un secol după dispariția ei. Astăzi nu mai avem înțelepți sau sibile, literari sau spirituali, și citim cu mirare și nostalgie cronicile în care Eliot era receptată ca un oracol. Fragmentul cel mai cunoscut în acest sens este descrierea vizitei scriitoarei la Universitatea Cambridge, în 1873, făcută de către F.W.H. Myers:

„Îmi amintesc că ne-am plimbat împreună în Fellow's Garden, la Trinity College, într-o seară ploioasă de mai; incitată de discuție și referindu-se mai ales la cele trei cuvinte folosite până la epuizare ca surse de inspirație de către semenii noștri – Dumnezeu, nemurire, datorie –, a afirmat cu toată seriozitatea că primul e de necuprins cu mintea, al doilea de necrezut, dar că al treilea e peremptoriu și absolut. Nu cred să mai fi auzit accente atât de inflexibile în confirmarea unei legi impersonale și necompensatorii. Ascultam în timp ce se lăsa noaptea; fața ei gravă și impunătoare, de sibilă, se întoarse spre mine în întineric; era ca și cum ar fi refuzat înțelegerii mele primele două sururi cu făgăduințe, unul câte unul, lăsându-mi-l doar pe al treilea, teribil, plin de predestinări. Și când ne-am despărțit, printre copacii ca niște coloane, sub ultimele licăriri ale unui cer fără stele, m-am simțit precum Titus privind Ierusalimul, locuri și săli goale, un sanctuar lipsit de prezența sacrului, un cer fără Dumnezeu.“

Retorica înaltă de aici ar fi ironică dacă ar fi scrisă de noi, dar ar fi o ironie fără sens. Ironică atunci când voia, George Eliot a fost cel mai puțin comică dintre romanțierii canonici, dar și cel mai greu de satirizat; nu există decât parodii involuntare ale operei ei. Sublimul moral ne dă o stare de nerăbdare

dacă nu e susținut de o instituție sau de o cauză. S-a păstrat totuși ceva din aura lui George Eliot; o întrezărim, dar o dăm deoparte, preferând să vorbim mai mult despre ideile și arta ei. Totuși, nu dispare cu totul, pentru că vine din romanele ei și mai ales din *Middlemarch*.

Părăsind rolul discipolului și referindu-se la scrisorile și notele ei, publicate postum, Henry James revine la aceeași retorică a contemplării sublimului: „Emana din ele un fel de parfum al înălțării morale, dragostea de dreptate, adevăr și lumină; un mod generos de a privi lumea și un efort continuu de a ține aprinsă torța în spațiile întunecate ale conștiinței umane“.

James era într-adevăr elegiac, nu răutăcios, dar e de mirare cum poate un romancier să supraviețuiască unei astfel de laude. Un roman canonic nu trebuie să fie o carte de înțelepciune și chiar foarte puține sunt astfel, poate doar *Middlemarch*. *The Dean's December* (*Iarna decanului*) de Saul Bellow mă face însă să dau înapoi în fața unei literaturi concepute ca o carte de înțelepciune. E o carte pe care o citesc, sunt de acord cu fiecare observație în parte și totuși mă deranjează că este infinit tendențioasă. În *Middlemarch* sunt rareori de acord cu intervențiile frecvente ale autoarei, dar ele sunt totuși binevenite, ca orice altceva din carte. Secretul lui George Eliot este măiestria cu care controlează ceea ce James numea, în cronică din 1866, „un anume spațiu intermediar unde morala și estetica se pun de acord“. Poate că adevăratul secret este personalitatea lui George Eliot însăși, căci eu nu cunosc vreun mare scriitor, dinainte sau de după ea, la care tendințele moralizatoare să constituie o calitate estetică, și nu o subminare a propriei creații. Chiar dacă cineva aprobă cruciada pornită de Doris Lessing și Alice Walker împotriva bărbaților, această retorică a excluderii nu poate să-i facă plăcere. Ar trebui să privim *Middlemarch* cu mai multă atenție pentru a înțelege mai bine cum reușește Eliot să armonizeze morala și estetica.

Ca și ultimul ei roman, *Daniel Deronda*, *Middlemarch* este conceput ambițios, ca o structură amplă, cu o relație implicită, dar clară cu *Divina comedie* a lui Dante. Alexander Welsh a studiat acest aspect în *Middlemarch* și atât el, cât și Qualls au sesizat influența în romanul *Daniel Deronda*. Dorința dantescă de a cunoaște și a fi cunoscut, de a rămâne în memoria celorlalți, este considerată de Welsh motivul principal al celor doi impresionanți călători din *Middlemarch*: Dorothea, un fel de dublu al autoarei, și Lydgate, pentru care Eliot pare să aibă o simpatie profundă, dar circumspectă. Dante, cel

mai ambițios dintre marii scriitori, a îndrăznit să-și închipuie o judecată, în care toate personajele sale și-au găsit finalitatea. Ele ni se arată în totalitatea lor, dar nu se pot schimba; alegerile lor au fost deja făcute. George Eliot, liber-cugetătoare plină de îngăduință, a făcut o alegere ciudată luându-l pe Dante drept paradigmă, dar judecata ei morală severă dă seama de afinitățile aparent surprinzătoare cu creatorul *Divinei comedii*, care ar fi plasat-o probabil în cântul 5 din *Infernul*, oricât ne-ar fi de greu să ni-i imaginăm pe George Eliot și George Henry Lewes în aceeași postură ca Francesca și Paolo în secolul al XIX-lea. Din *Infernul*, probabil că simpatiza cu Ulise, a cărui căutare distructivă a cunoașterii este arhetipul eroic pe care îl urmează personajele principale din *Middlemarch*.

Welsh consideră că Lydgate „este cel mai dantesc personaj, prin statura și prin pedeapsa lui”. Voi începe deci cu el și cu opoziția dintre capitolul 15, în care apare pentru prima dată, și capitolul 76, unde își recunoaște înfrângerea, renunțând la orice speranță de cunoaștere. Lydgate apare mai întâi la douăzeci și șapte de ani, un chirurg de viitor și cu o mare pasiune pentru cercetarea medicală:

„Nu ne e teamă să povestim iar și iar cum se îndrăgostește un bărbat de o femeie, cum se căsătorește cu ea sau cum, în mod fatal, este despărțit de ea. Oare din exces de spirit poetic sau din prostie nu ne săturăm niciodată să descriem ceea ce regele James numea «farmecul și blândețea» feminină, să ascultăm vibrând strunele vechilor trubaduri și suntem neinteresati de celălalt farmec, plin de durerea gândului adânc și de renunțarea la dorințele mărunte? Această poveste plină de pasiune cunoaște mai multe etape: e uneori căsătorie fericită, alteori frustrare și, în final, despărțire. Nu rareori, catastrofa se leagă de cealaltă pasiune, cântată de trubaduri. Căci în mulțimea bărbaților de vârstă mijlocie, care-și duc viața într-o monotonie zilnică premeditată, la fel de monotona ca legatul cravatei dimineața, sunt destui care au dorit cândva să-și croiască propriul drum și să schimbe puțin lumea. Faptul că au fost modelați în funcție de un tipar comun nu este niciodată admis în mod conștient, pentru că ardoarea lor în toată această luptă s-a răcit pe nesimțite, ca și flacăra iubirii, până când, într-o zi, vechiul lor eu se întoarce ca o fantomă în vechea casă

și face mobila nouă să pară uzată. Nimic în lume nu e mai subtil decât această schimbare graduală! La început e ca o boare ce adie ușor dinspre voi sau dinspre mine și îi molipsește – când noi ne rostim neadevărurile pline de conformism și tragem concluzii stupide; sau poate că vine din privirea unei femei.

Lydgate nu a vrut să fie unul dintre acești ratați și avea toate șansele, pentru că interesul său științific a devenit curând entuziasm profesional: avea o încredere tinerească în munca sa, neștirbită de începutul schimbării presupuse de ucenicie. Dusese cu sine la Londra, Edinburgh și Paris, unde studiasse, convingerea că profesiunea de medic e cea mai nobilă din lume, aflându-se la granița dintre știință și artă, unirea ideală dintre cuceririle intelectuale și binele social. Natura lui Lydgate avea nevoie de această combinație: era o ființă sentimentală, cu un pronunțat spirit camaraderesc, care rezistase tuturor abstracțiunilor studiului său. Nu îl interesau doar «cazurile», ci îi păsa de John și Elizabeth, mai ales de Elizabeth.

„Regele James“ este aici regele însuși, nu versiunea canonică a Bibliei engleze, datând din timpul său: el vorbește de „farmecul și blândețea“ doamnelor. Bietul Lydgate, care avea să moară înfrânt la cincizeci de ani, devine unul din mulțimea celor de vârstă mijlocie care nu-și croiesc propriul drum și nici nu schimbă lumea cumva. Dacă în loc de Tertius Lydgate am scrie Dick Diver, am putea insera aceste paragrafe în *Blândețea nopții*, unde s-ar potrivi conceptual, chiar dacă nu și ca stil. Ca și Lydgate, personajul lui Fitzgerald eșuează din cauza unei căsătorii nereușite și a altor acțiuni ce demonstrează că ambele personaje sunt doar niște ființe „comune“, cum le numește George Eliot. Frank Kermode observă că „*Middlemarch* este o carte despre aspectele sociale ale căsătoriei, așa cum *Curcubeul* este o carte despre aspectele ei spirituale“. Fitzgerald pare să fi ținut spre ambele aspecte, dar, lipsindu-i inteligența lui Eliot și intuiția profetică a lui Lawrence, a eșuat, deși *Blândețea nopții* rămâne un eșec minunat. Și lui Diver i s-ar fi potrivit minunanta afirmație a lui George Eliot despre Lydgate: „imaginația, care revelează acțiuni subtile, imposibil de văzut chiar prin cele mai bune lentile și atrase în întunericul din afară pe căi lungi, de urmat pas cu pas de către lumina interioară,

acea energie sublimată, capabilă să inunde și atomii eterici în spațiul său ideal luminat”.

Aceasta e versiunea paradisului dantesc la George Eliot, văzut ca un pelearaj secularizat și idealizat, și aceasta este și viziunea pe care Lydgate și Diver o ratează. Prin înfrângerea lui, Lydgate îl anticipează din nou pe protagonistul din *Blândețea nopții*, care ajunge să practice medicina într-un orașel din vestul statului New York. În capitolul 76, vedem căderea lui Lydgate, când îi spune Dorotheei:

„Îmi este foarte clar că nu mai am altceva de făcut acum decât să plec din Middlemarch cât de repede pot. Pentru multă vreme nu voi mai fi în stare să câștig nici un ban aici și... și e mai ușor să o iei de la capăt altundeva. Va trebui să fac și eu ca alți bărbați: să mă gândesc la ceea ce le place altora și la cum se pot câștiga banii mai ușor. O să caut o mică breșă în mulțimea de londonezi și am să mă strecur printre ei, o să merg într-o stațiune sau într-un oraș din Sud, unde sunt destui englezi leneși, și voi începe să mă chivernisesc. Într-o astfel de scoică va trebui să mă strecur, încercând să-mi păstrez sufletul viu.”

Aceasta este căderea lui Lydgate, de la o căutare paradisiacă a cunoașterii până la un loc în care sufletul nu mai poate fi păstrat viu și, se pare, nici trupul. E o soartă diferită de a Dorotheei, care suportă purgatoriul unei căsătorii cu impotentul Casaubon și supraviețuiește pentru a se căsători, până la urmă, cu Ladislaw, partidă nu foarte potrivită, după cum susțin majoritatea criticilor, dar acesta nu e punctul de vedere al Dorotheei și nici al lui George Eliot. Chiar dacă Lydgate este impresionant și plin de prestanță, mai ales în căderea sa, personajul principal rămâne Dorotheea, iar cartea s-ar fi putut la fel de bine numi *Dorothea Brooke* în loc de *Middlemarch*. Virginia Woolf accentuează faptul că Dorotheea vorbește în numele tuturor eroinelor lui George Eliot:

„Aceasta e problema lor. Nu pot trăi fără religie și încep să o caute încă de când sunt fetițe. Fiecare are acea adâncă pasiune feminină pentru bine și locul unde se află, între aspirații și agonie, devine sufletul cărții, liniștit și retras ca un loc de rugăciune, doar că ea nu mai știe cui se roagă. Își urmăresc țelul învățând, în îndatoririle obișnuite ale femeilor, în orice fel de servicii pe care le aduc. Nu găsesc însă

ceea ce caută și nu trebuie să ne mirăm de asta. Conștiința străveche a femeii, încărcată de sensibilitate și suferință și atâta vreme mută, pare să fi spart zăgăzurile cerând ceva – nici ele nu știu ce anume –, ceva poate incompatibil cu existența umană. George Eliot era mult prea inteligentă pentru a da atenție acelor fapte și avea prea mult umor pentru a ascunde adevărul doar pentru că era banal. Cu tot curajul suprem al încercării lor, lupta eroinelor se termină printr-o tragedie sau printr-un compromis, ceea ce e și mai trist.“

George Eliot nu ar aproba judecata Virginiei Woolf, potrivit căreia Dorothea a ajuns la un compromis și care pare să îl condamne pe al doilea soț al ei, bine intenționatul, chiar dacă nedescurcărețul Will Ladislaw. Richard Ellmann, într-o speculație biografică asupra „soților Dorotheei“, nu găsește nici un prototip pentru nefericitul Casaubon, pseudo-erudit în toate mitologiile, și sugerează că modelul este însăși latura întunecată a personalității lui Eliot, consecința reprimării primelor tendințe sexuale și a fanteziilor nesănătoase de mai târziu. Sugestia lui Ellman merge până-ntr-acolo încât plicticosul și idealizatul Will Ladislaw nu e considerat doar o variantă a lui George Henry Lewes, primul soț al lui Eliot, ci și a lui John Cross, cel de-al doilea soț, mai tânăr cu peste douăzeci de ani, căsătorit cu Eliot în timpul ultimelor ei șapte luni de viață. Ca și Dorothea, Eliot nu pare să-și fi găsit un soț pe măsura ei, dar, în afară de John Stuart Mill (care nu era liber), unde ar fi putut să găsească un astfel de egal intelectual și spiritual? Admirabilul „Preludiu“ din *Middlemarch* o opune pe sfânta Teresa de Ávila tuturor „Tereselor născute mai târziu... neajutate de vreo credință sau ordine socială coerentă care să servească drept cunoaștere pentru sufletul plin de dorință“. În ultimul paragraf al Preludiului, Eliot scrie o lamentație ironică, sumbră și agresivă pentru ea însăși și pentru Dorothea:

„Unii au simțit că aceste vieți stupide se datorează nefericitei naturi indefinite cu care Puterea Supremă le-a înzestrat pe femei. Dacă ar exista un nivel fix al incompetenței feminine, cum ar fi capacitatea de a număra până la trei, și nu mai mult, categoria socială a femeilor ar putea fi tratată cu certitudine științifică. Până atunci, ne rămâne acea natură indefinită și limitele variațiilor sunt mult mai largi decât

ne-am putea imagina, judecând după asemănarea coafurilor și a poveștilor de dragoste preferate, în proză sau în versuri. Ici-colo se mai rătăcește câte un pui de lebădă printre rațele de pe iaz și nu se poate adapta în compania tovarășelor cu picioare în formă de vâslă. Ici-colo se mai naște câte o Sfântă Teresa, întemeietoare a nimicului, ale cărei iubitoare bătaii de inimă și suspine pentru un bine neatins se risipesc și se iroiesc, în loc să se concretizeze într-o faptă măreață.“

Unde ar fi plasat-o Dante în *Paradis* pe această „întemeietoare a nimicului“? Oricât de dură ar fi fost George Eliot, ea nu e totuși o figură potrivită pentru critica noastră feministă, cum nici Jane Austen nu este. Un eseu al lui Lee Edwards din 1972 s-a dovedit profetic pentru multe din judecățile următoare. Conștient că „*Middlemarch* este un roman despre energia imaginativă“, Edwards se arăta nemulțumit de refuzul lui George Eliot de a o înzestra pe Dorothea cu ceva mai mult din energia și voința creatoarei:

„...George Eliot nu a creat, până la urmă, o femeie care să știe dinainte că nu avea nevoie de un soț și că nu-i place să aibă unul, pentru că aceasta ar fi forțat-o ori să se supună, ori să se distrugă. Dacă George Eliot ar fi reușit să găsească un sistem de valori în care o astfel de femeie să poată trăi, ar fi reușit și să dea puțină viață imaginii prăfuite a Sfintei Teresa.“

Dorothea, ca și creatoarea ei, nu era pregătită să renunțe la căsătorie; poate că *Middlemarch* ar fi devenit un roman mult mai puternic dacă George Eliot ar fi fost o feministă convinsă; sau poate că nu. Dar Eliot n-a fost unică prin gradul ei de emancipare și nici măcar prin energia și voința ei, ci prin nivelul și forța inteligenței ei. Ar fi trebuit oare să o înzestreze pe Dorothea cu o minte comparabilă în originalitate conceptuală cu a lui Blake sau a lui Emily Dickinson? *Middlemarch* nu este *Portretul artistului în tinerețe*; e doar portretul Dorotheei Brooke, o potențială Sfântă Teresa protestantă, trăind totuși într-un timp și un loc ce-i dau o orientare nepotrivită unei femei atât de evlavioase.

Lydgate caută cunoașterea științifică și faima pe care ea o poate aduce, dar dorința de cunoaștere a Dorotheei este pur spirituală. Contemplativă prin natura ei, Dorothea nu poate porni o cruciadă socială sau o reformă politică. Ca și Jane Austen, George Eliot a fost o artistă prea mare și a a dat dovadă

de prea multă ironie pentru a fi prinsă în structurile sociale ale vremii ei. Cele două scriitoare urmăresc însă binele propriului roman, cu diferența că George Eliot îmbină mai clar scopurile morale și estetice decât Jane Austen, deși amândouă au avut un simț moral mai în cunoștință de cauză decât se poate întâlni în prezent. Controlul abil exercitat de ea ca narator o împiedică pe Eliot să îi ofere Dorotheei posibilitățile pe care nici ea nu le avea. Mordecai, exaltatul profet evreu, îi spune lui Daniel Deronda că „principiul divin al rasei noastre este acțiune, alegere, memorie”. Eliot era suficient de talentată nu doar pentru a scrie această frază, ci și pentru a o trăi, chiar dacă numai parțial. Poate că într-adevăr critica feministă e îndreptățită să dorească o George Eliot mai feministă, dar justificarea nu e de ordin literar. Henry James a prevăzut ambivalența criticii feministe când a protestat împotriva irosirii unei eroine atât de bine conturate și a insistat că imaginația cititorului cerea mai mult pentru Dorotheea decât voia George Eliot să-i ofere. Cu inteligența ei specifică, Eliot anticipase aceste critici în paragrafele finale ale romanului ei:

„Sigur că actele determinante ale vieții ei nu erau perfecte. Ele erau rezultatul combinat al impulsurilor nobile și tinerești luptând cu condițiile unei stări sociale imperfecte, în care marile sentimente vor părea întotdeauna greșeli, iar marea credință iluzie. Pentru că nu există ființă atât de puternică în interior încât să nu fie determinată decisiv de ceea ce se află în afara ei. O nouă Teresa cu greu ar mai putea reforma acum viața mănăstirească, așa cum nici o nouă Antigona nu și-ar mai folosi toată evlavia ei eroică pentru înmormântarea fratelui: mediul în care au apărut faptele lor pline de pasiune a dispărut pentru totdeauna. Însă noi, oameni neînsemnați, pregătim prin faptele și cuvintele noastre viețile multor Dorothee, dintre care unele ar fi capabile de sacrificii și mai mari sau mai triste decât cel al Dorotheei pe care o știm.

Spiritul ei fin construit se manifestă totuși uneori, chiar dacă nu toți observau asta. Ca și râul a cărui putere a învins-o Cyrus, natura ei se ramifică în multe brațe, al căror nume e puțin cunoscut. Efectul ei asupra celor din jur se propagă pretutindeni în mod difuz, căci binele din lume este parțial dependent și de acte ce nu devin niciodată istorice. Faptul că lucrurile nu merg atât de rău pe cât s-ar fi putut

se datorează pe jumătate celor care au trăit, plini de credință, o viață ascunsă și care se odihnesc în morminte nevizitate de nimeni.“

Nu știu să existe fraze mai înțelepte și mai muștrătoare decât: „Pentru că nu există ființă atât de puternică în interior încât să nu fie determinată decisiv de ceea ce se află în afara ei“. Partizanii Școlii Resentimentului nu au nevoie de această frază; eu însă am. Cuvântul „decisiv“ are totuși un sens precis; Eliot ne sugerează că puterea interioară determină, la rândul ei, cât de decisive vor fi influențele exterioare. Supradeterminarea este un adevăr trist în viață și în literatură, iar lupta voinței și a energiei individuale cu forțele sociale și istorice este nesfârșită în ambele cazuri. Dorotheea nu vrea această luptă, crezând (alături de creatoarea ei) că: „binele din lume este parțial dependent și de acte ce nu devin niciodată istorice“.

S-ar putea ca James să fi avut dreptate: imaginația mea de cititor ar avea nevoie uneori de o Dorotheea ale cărei acțiuni să devină istorice. Dar s-ar putea la fel de bine să se fi înșelat. Care sunt, în fond, acțiunile istorice ale celor mai fascinante eroine ale sale, Isabel Archer și Milly Theale? S-ar putea ca romanul canonic, în plină afirmare, să fi atins sublimul în *Middlemarch*, al cărui efect asupra cititorilor „se propagă pretutindeni în mod difuz“.

14. Tolstoi și eroismul

CEA MAI BUNĂ INTRODUCERE în opera lui Tolstoi pe care am găsit-o îi aparține lui Maxim Gorki, în *Reminiscențe* (1921) și a fost scrisă în urma vizitelor făcute de Gorki, în 1901, romancierului în vârstă de șaptezeci și doi de ani, locuind în Crimeea, bolnav și excomunicat de Biserica Ortodoxă Rusă. Gorki ne înfățișează direct ambivalențele dintre el și Tolstoi, ambivalențe ce accentuează straniețatea lui Tolstoi, care irumpe din întregul discurs:

„În jurnalul său, pe care mi l-a dat să-l citesc, am fost uimit de un aforism ciudat: «Domnul e dorința mea». Ducându-i cartea înapoi, l-am întrebat la ce se referă.

«Un gând neterminat», a spus el, aruncând o privire la cele scrise și mijindu-și ochii. «Probabil că voiam să spun: Domnul este dorința mea de a-l cunoaște... Nu, nu asta...» A început să râdă și, făcând sul cartea, a pus-o în buzunar. Avea relații tare ciudate cu Dumnezeu, de parcă ar fi fost «doi urși în aceeași cușcă».» (După traducerea în engleză a lui S.S. Koteliansky și Leonard Woolf.)

Gorki e viclean atunci când citează acest proverb, care surprinde foarte bine adevărurile ascunse ale nihilismului lui Tolstoi și incapacitatea lui de a rămâne un nihilist. Gândul neterminat al romancierului-profet îl identifică pe Dumnezeu cu dorința de a nu muri. Tolstoi era atât de curajos, încât nu obișnuita frică de moarte îl macină, ci, mai degrabă, vitalitatea sau vitalismul lui imens, care nu putea concepe sfârșitul existenței. Gorki observă și asta cu multă perspicacitate:

„Toată viața se temuse de moarte și o urâse, toată viața i se zbătuse în suflet «teroarea arsamasiană» – chiar trebuia să moară? Toată lumea

il privește: din China, India, America, din toate colțurile locuite ale lumii se întind spre el tot felul de fire nevăzute; sufletul lui există pentru toți și pentru totdeauna. De ce n-ar face natura o excepție de la legile ei și nu i-ar da unui singur om nemurirea fizică?”

Am putea considera dorința lui Tolstoi mai curând o tristețe apocaliptică decât o dorință religioasă. Au mai rămas până azi câțiva tolstoieni în lume, dar e greu să-i deosebim acum, printre multiplele variante ale raționalismului spiritualizat. Tolstoi iubea ceea ce el numea Dumnezeu cu o pasiune rece, mai mult nevoie decât dorință arzătoare. Pentru el, Cristos era cel care rostise predica de pe munte și nimic mai mult, poate mai puțin Dumnezeu decât Tolstoi însuși. Citind ceea ce a scris Tolstoi despre religie, întâlnești un moralist aspru care nu dă sfaturi, afară de cazul în care consideri, precum Gandhi, că lipsa de violență este suprema valoare. Tolstoi a avut treisprezece copii de la soția lui, dar viziunea lui asupra căsătoriei și familiei este dureroasă, misoginismul lui luând uneori forme înfricoșătoare. Sigur că toate acestea sunt valabile pentru Tolstoi cel discursiv, nu și pentru romancier, chiar dacă e vorba de ultimele romane sau nuvele: *Învierea*, *Diavolul* sau atât de cunoscuta *Sonată Kreutzer*. Atât de puternic și de susținut este talentul narativ al lui Tolstoi, încât digresiunile în care ține predici nu îi mutilează ficțiunea și nici nu îi dau o nuanță tendențioasă.

Criticii ruși au fost de părere că Tolstoi reușește să reprezinte tot ce e familiar cu atâta straniețate încât totul pare nou și necunoscut. Ceea ce Nietzsche numea „poemul primordial al umanității”, cosmosul, așa cum am convenit noi să-l vedem, capătă o nouă perspectivă la Tolstoi. Citindu-l continuu, nu ajungi să vezi ce vede el, dar înțelegi cât de arbitrar e modul tău de a vedea. Lumea ta e mult mai săracă decât a lui, pentru că el reușește să sugereze că ceea ce vede e mai natural, dar și mai straniu. E nevoie de ceva timp pentru a înțelege cât de metaforică este concepția sa asupra naturii, pentru că aparenta lui simplitate este un triumf al retoricii. Scriitorul care i se aseamănă cel mai mult în literatura engleză este Wordsworth, cel din creația de tinerețe, înainte de *Mănăstirea Tintern*, în poeme ca *Vina și suferința*, *Casa dărpănată* sau *Bătrânul cerșetor din Cumberland*. Nu apare aici nici mitul memoriei, tipic pentru Wordsworth, nici ideea lui Coleridge, privind schimbul reciproc dintre mintea umană și natură. Săpând în viziunile despre suferința

naturală a bărbatului și a femeii, observăm că primele poeme majore ale lui Wordsworth sunt tolstoiene înaintea lui Tolstoi, simplificate cu o asemenea artă, încât nu mai putem ghici cum au fost construite. George Eliot însăși pare tolstoiană în romanul ei cel mai mult influențat de Wordsworth, *Adam Bede*, lucru dovedit de admirația lui Tolstoi pentru roman.

Sentimentul nemuririi, păstrat de Wordsworth din amintirile primei copilării, deși pierdut în viața cotidiană, era o dovadă a evlaviei sale naturale. Tolstoi nu avea astfel de trăiri și a căutat echivalentul evlaviei naturale în țăranul rus. Ceea ce a găsit însă nu i-a dat certitudinile de care avea nevoie. Prea raționalist pentru a împărtăși credința celorlalți, el a încercat totuși să-l iubească pe Dumnezeu asemenea lor. Cum nu credea în miracole, e greu de precizat ce ar fi însemnat pentru el un Dumnezeu iubitor. După Gorki, Tolstoi „continua să spună că adevărul e unul pentru toți – dragostea de Dumnezeu. Dar vorbea despre asta rece și plictisit.” Altădată, Tolstoi îi spusese lui Gorki că iubirea și credința cereau curaj și îndrăzneală, ceea ce e mai aproape de ethosul său specific. Dacă iubirea de Dumnezeu este o îndrăzneală, cine-i va salva pe cei care se tem? Ceea ce trezește admirația aici, ca și din alte părți din creația lui Tolstoi, este originalitatea sau straniețatea temperamentului său. Curajul și îndrăzneala sunt virtuți epice, iar religia lui Tolstoi (dacă o putem numi așa) împrumută calitățile artei sale, care are tendințe epice în fiecare moment. Când se compară pe sine cu Homer, Tolstoi reușește să ne convingă, așa cum nici un scriitor post-homeric nu a reușit. Fie ca profet, fie ca moralist, el rămâne o personalitate epică și un creator epic.

Au vreo importanță credințele lui Tolstoi, fie ele morale, religioase sau estetice? Dacă întrebarea se referă la credință în sine, răspunsul ar fi fost pozitiv în trecut, când erau atât de mulți tolstoieni, nu însă și acum, când el ar trebui citit în compania lui Homer, a iehovistului, a lui Dante sau a lui Shakespeare, ca singurul scriitor postrenascentist capabil să le dea o replică. Acest destin l-ar fi întristat totuși, pentru că el se considera mai important ca profet decât ca scriitor. Și chiar în calitatea ultimă, i-ar fi plăcut să aibă *Iliada* sau *Geneza* drept termeni de comparație, dar i-ar fi disprețuit total pe Dante sau pe Shakespeare. *Regele Lear* îl înfură în mod deosebit, deși, fără să vrea, și-a petrecut ultimele zile din viață jucând rolul lui Lear, când a fugit din propria casă în căutarea disperată a libertății. Voia neapărat să devină

un martir, dar guvernul țarului era destul de viclean ca să nu îngăduie asta. Îi persecutau pe discipolii săi, dar refuzau să se atingă de vestitul înțelept și prozator, recunoscut încă de la început ca adevărat succesori al lui Pușkin și drept cel mai mare scriitor al Rusiei, prețuire pe care nu o va pierde niciodată. Poate că nu i-a pierit niciodată dorința adâncă de a egala și chiar de a întrece Biblia și pe Homer, deși spiritul întrecerii ia la el de obicei forma neîncrederii față de literatură, chiar a repudierii valorii estetice.

Totuși, *Ce este arta?* (1896) – asprul lui eseu împotriva tragediei grecești, a lui Dante, Michelangelo, Shakespeare și Beethoven – e contrariat de uimitorul *Hagi Murad*, roman scurt scris între 1896 și 1904, dar nepublicat înainte de moartea lui. Deși îl considera un fel de concesie făcută propriilor ciudățenii, a scris versiune după versiune a poveștii și a știut foarte bine că e o capodoperă, una ce contrazicea aproape toate principiile sale în legătură cu arta moral-creștină. Am putea ezita când este vorba să privim *Hagi Murad* în contextul celorlalte romane scurte ale lui Tolstoi, gen în care el a excelat, așa cum o demonstrează opere ca: *Moartea lui Ivan Ilici*, *Stăpân și om*, *Diavolul*, *Cazacii*, *Sonata Kreutzer* sau *Părintele Sergius*. Totuși, nici chiar primele două dintre ele nu m-au obsedat mai mult decât *Hagi Murad*, încă de acum patruzeci de ani, de când l-am citit prima dată. Pentru mine este culmea sublimului în proză, povestea cel mai bine scrisă din lume sau, cel puțin, cea mai bună pe care am citit-o eu.

Am susținut mereu că originalitatea, în sensul de straniețe, este calitatea care face ca o operă să fie canonică. La Tolstoi, însăși straniețe a lui e stranie, pentru că, paradoxal, la început nu pare a fi deloc straniețe. Vocea lui, ca narator, se aude continuu – e o voce ce ni se adresează direct, rațional, plină de încredere și blândă. Victor Șklovski, un mare critic rus modern, nota: „cea mai folosită strategie a lui Tolstoi este refuzul de a recunoaște obiectele, modul de a le trata de parcă le-ar vedea pentru prima dată”. Tehnica stranieței tolstoiene, combinată cu tonalitatea lui specifică, îi creează cititorului convingerea că Tolstoi îl ajută să vadă totul ca și când ar fi prima oară și, în același timp, ca și cum ar fi văzut deja totul. Pare greu de crezut că te poți simți și înstrăinat, și acasă, dar aceasta este atmosfera unică a lui Tolstoi.

Cum poate să fie literatura în același timp stranie și naturală? Probabil că s-ar putea susține că cele mai mari creații – *Divina Comedie*, *Hamlet*, *Regele Lear*, *Don Quijote*, *Paradisul pierdut*, *Faust* (partea a doua), *Peer Gynt*,

Război și pace, În căutarea timpului pierdut – conțin astfel de atribute antite-tice. Ele se deschid unei multitudini de perspective sau chiar creează aceste perspective. Nu există totuși prea multe romane scurte capabile de a împăca asemenea antinomii uimitoare. *Hagi Murad* este la fel de straniu ca și *Odiseea* și la fel de familiar ca și Hemingway. Când povestea se termină, cu ultima luptă eroică a lui Hagi Murad, el și câțiva credincioși de-ai lui împotriva unei armate de dușmani, nu putem să nu ne amintim de episodul cel mai memorabil, după mine, din *Pentru cine bat clopotele*: ultima luptă a lui El Sordo și a micului grup de partizani împotriva fasciștilor, mult mai numeroși și mai bine înarmați. Hemingway, urmașul conștiincios al lui Tolstoi, își imită strălucitor aici maestrul. Totuși, Hagi Murad trăiește și moare precum vechiul erou al epopeii, combinând toate virtuțile, dar nu și defectele lui Ulise, Ahile sau Enea.

Tot ce se poate spune că au în comun Ludwig Wittgenstein și Isaak Babel este originea lor evreiască, dar ceea ce mă fascinează este că ei împărtășesc și admirația pentru *Hagi Murad*. Wittgenstein i-a dat un exemplar discipolului său, Norman Malcolm, când acesta a plecat în armată, spunându-i că puteau fi învățate multe din ea. Babel, recitind cartea în timpuri nu prea ușoare pentru el, în 1937, s-a entuziasmat imediat: „Aici fulgerul a venit din pământ și a ajuns, prin mâini, direct pe hârtie, fără nici un fel de izolație, dând la o parte fără milă toate straturile exterioare în numele adevărului“.

O carte care i-a incitat pe Babel și pe Wittgenstein până la asemenea prețuire are desigur ceva universal, ceea ce Tolstoi și-a dorit întotdeauna. Nici chiar Henry James, care îl prefera pe Turgheniev lui Tolstoi, n-ar fi putut să se refere la *Hagi Murad* numindu-l „un monstru lăsat liber“, descrierea lui foarte personală pentru *Război și pace*. Citindu-l cu atenție, se poate înțelege ce a făcut din Tolstoi cel mai canonic scriitor al secolului al nouăsprezecelea, o figură solitară chiar în atât de bogata epocă democratică.

HAGI MURAD ESTE în primul rând istorie, deși ar fi ciudat să-l numim roman istoric, chiar în sensul în care numim *Război și pace* roman istoric. Nu există meditație asupra istoriei în *Hagi Murad*, care e doar povestire pură. Totuși, ce se întâmplă în carte nu e invenția lui Tolstoi, cel puțin nu în faptele importante. Citind cartea în paralel cu cartea lui J.F. Baddeley *Cucerirea Caucazului*

de către ruși (1908), trebuie să accept paradoxul că Tolstoi pare să urmeze faptele așa cum pare să urmeze și natura, și totuși *Hagi Murad* are ceva misterios, aparținând epopeii mitice, nu unei cronici. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, Imperiul Rus a luptat continuu să-i cucerească pe musulmanii din munții și pădurile Caucazului. Uniți într-un război sfânt împotriva rușilor, caucazienii erau conduși de imamul Shamil și de cel mai eficient subordonat al său, Hagi Murad, figură legendară chiar înainte de a muri în luptă. În decembrie 1851, fiind înfrânt, împreună cu Shamil, Hagi Murad s-a predat rușilor. Patru luni mai târziu, în aprilie 1852, a încercat să fugă, a fost urmărit și a murit într-o ultimă luptă disperată.

Biograful și traducătorul lui Tolstoi, Aylmer Maude, a descoperit originea romanului într-o scrisoare scrisă de Tolstoi în 23 decembrie 1851, înainte să meargă pentru a lupta, ca ofițer de artilerie, în războiul împotriva lui Shamil:

„Dacă vrei vești din Caucaz, să știi că un anume Hagi Murad (al doilea om ca importanță, după Shamil însuși) s-a predat acum câteva zile guvernului rus. El era cel mai curajos – sufletul luptelor din toată zona circasiană, dar a fost obligat să comită o acțiune josnică.”

După o jumătate de secol, Tolstoi nu mai spune nici un moment că vreuna dintre acțiunile lui Hagi Murad a fost sau ar fi putut fi josnică. Comparat cu oricare alt personaj din roman, mai ales cu cei doi conducători rivali, Shamil și țarul Nicolae I, Hagi Murad este un erou. Deși Tolstoi nu l-a criticat niciodată pe Homer, eroul său constituie o critică a eroului homeric. Calitățile împărțite de Homer între Ahile și Hector sunt adunate de Tolstoi în eroul său, care nu are nici furia ucigașă a lui Ahile împotriva morții, nici acceptarea pasivă a sfârșitului de către Hector.

Magnific în forța lui, precum Ahile, Hagi Murad este matur, lipsit de ambiguitate, viril, fără a fi sălbatic. Mai vital decât Ahile, îl egalează pe Ulise în măiestrie și diplomatie. Ca și acesta, își dorește să se întoarcă acasă la soție și copii. Spre deosebire de Ulise, eșuează în încercarea sa, dar Tolstoi ne oferă o apoteoză a eroului, nu o lamentație pe tema înfrângerii lui. Nici un alt personaj nu e descris de Tolstoi cu atâta dragoste și acuratețe și nu cred că există vreun echivalent al acestui conducător tătar în toată literatura occidentală. Cine a mai reușit să ne înfățișeze omul natural ca protagonist

triumfător, curajos și inteligent deopotrivă? Nostromo, personajul lui Conrad, este o figură măreață, dar creat cu mult mai puțină imaginație decât Hagi Murad. Temerarul lui Tolstoi e la fel de inteligent ca și Tolstoi însuși, iar moartea e demnă, la fel de eroică pe cât este moartea lui Nostromo de ironică.

Faptul că Tolstoi era pe moarte la începutul lui 1902 nu poate fi irelevant. Starea i s-a ameliorat în aprilie și i-a permis să revizuiască *Hagi Murad*, amânare reflectată în moartea protagonistului, care pare să moară în locul autorului său. Așa cum Tolstoi însuși a înțeles probabil, la un anumit nivel, el era Hagi Murad sau, mai degrabă, eroul era o versiune shakespeariană a lui Tolstoi, într-un trimf ironic al dramaturgului împotriva scriitorului care l-a denigrat cel mai mult.

Hagi Murad este povestea cea mai shakespeariană a lui Tolstoi, prin bogata galerie de caracterizări, prin gama extrem de largă de trăiri dramatice și mai ales prin reprezentarea schimbării la protagonistul său. Ca și Shakespeare, Tolstoi, cel care narează povestea lui Hagi Murad, este în același timp oricine și nimeni, atât interesat, cât și dezinteresat, profund mișcat și totuși indiferent. Tolstoi a învățat de la Shakespeare (deși nu ar fi vrut să recunoască) arta de a juxtapune scene diverse pentru a obține o continuitate mai complexă a acțiunii, nu simpla progresie. Îl întâlnim pe Hagi Murad în contexte pe care el nu le-a cunoscut niciodată și găsim plăcerea estetică în felul în care stăpânește situații și personaje.

Tolstoi l-a atacat în mod absurd pe Shakespeare pentru așa-zisa inabilitate de a-și înzestra personajele cu individualitate lingvistică – e ca și cum am spune că Bach n-a putut să compună o fugă. Și dacă ar fi știut engleza mai bine, Tolstoi tot n-ar fi avut însă altă părere; furia lui împotriva lui Shakespeare era defensivă, deși nu cred că își dădea seama de asta. Numai Falstaff îi plăcea, în timp ce Lear îl scotea din sărite. E dureros să vorbim de limitele lui Tolstoi, dar ele apar doar dacă îl comparăm cu Shakespeare. Cel mai puternic personaj al lui Tolstoi, Anna Karenina, are profunde trăsături shakespeariene, motiv pentru care Tolstoi, care o iubește, nu o va ierta. Putem afirma fără teama de a exagera că Tolstoi l-a urât pe Shakespeare, dar putem adăuga și că se temea de el. Thomas Mann credea că Tolstoi îl identifica în secret pe Shakespeare cu natura și pe sine cu spiritul. Moralismul e însă din nou la modă în academiile noastre și vom mai auzi multe laude la adresa lui Tolstoi pentru că a preferat-o pe Harriet Beecher Stowe lui Shakespeare. Critica neoistoristă,

feministă și marxistă preferă desigur *Coliba unchiului Tom* tragediei *Regelui Lear*, așa cum a făcut și Tolstoi.

Hagi Murad este singura excepție la Tolstoi, pentru că aici bătrânul șaman rivalizează cu Shakespeare. Talentul extraordinar al lui Shakespeare de a înzestra și cel mai neînsemnat personaj cu exuberanță și vitalitate este împrumutat cu viclenie de Tolstoi. Fiecare personaj din *Hagi Murad* trăiește ca individualitate distinctă: Shamil, țarul Nicolae, Avdeev, ghinionistul soldat rus ucis într-o încăierare, prințul Voronțov, căruia i se predă Hagi Murad, Poltorațki, comandantul de companie, precum și micul grup din jurul lui Hagi Murad: Eldar, Gamzalo, hanul Mahoma și Khanefi. Lista pare nesfârșită, ca în orice mare piesă shakespeariană. Nu trebuie să-i uităm nici pe bătrânul Voronțov, comandantul armatei rusești, și pe adjunctul lui, Loris-Melikov, cel care îl păzește pe Hagi Murad, sau pe Butler, un ofițer plin de eroism, care îl apreciază pe conducătorul tătarilor. Cele două femei care sunt mai importante în poveste sunt și ele foarte convingătoare: prințesa Maria Vasilievna, soția tânărului Voronțov, și Maria Dmitrievna, amanta unui ofițer mărunț.

Aceste cincisprezece personaje și încă vreo douăsprezece mai puțin importante sunt schițate cu precizie și vioiciune shakespeariană, creând cadrul potrivit pentru personajul principal, pe care ajungem să-l cunoaștem ca pe marii războinici shakespearieni: Othello, Antoniu, Coriolan sau bastardul Faulconbridge din *Regele Ioan*. Îl putem cunoaște mai bine pe Hagi Murad decât pe Anna Karenina, care e prea aproape de Tolstoi. De data aceasta, asemenea lui Shakespeare, Tolstoi vorbește cu o voce care nu e a lui și își construiește eroul epic pornind de la omul obișnuit.

Personajul istoric Hagi Murad este și nu este al lui Tolstoi. În cartea lui J.F. Baddeley, eroul tătar este chiar mai curajos și mai îndrăzneț decât la Tolstoi, dar și mai întunecat și inuman. Avar din Dagestan, națiune ce trăiește în munți, Hagi Murad a luptat întâi împotriva murizilor, mișcare pentru renașterea misticismului musulman care a pornit un război de șaizeci de ani între ruși și avari. Cronica lui Baddeley, deși bazată pe fapte, pare o povestire fantastică. După uciderea conducătorului murizilor, imamul Hamyad, eroul a trecut de partea rușilor; a fost apoi trădat de conducătorul avarilor și denunțat, în mod fals, rușilor ca fiind din tabăra lui Shamil, noul imam. Sărind de pe o stâncă și scăpând astfel de ruși, Hagi Murad a supraviețuit pentru a merge la murizi, unde talentele sale l-au adus curând în poziția de prim

subordonat al lui Shamil. De neînlocuit în atacuri scurte sau bătălii, faima eroului a stârnit, cu timpul, invidia lui Shamil, care l-a condamnat la moarte pentru a apăra interesele dinastiei. Neavând altă soluție, Hagi Murad s-a întors la ruși, cum se întâmplă și în incipitul nuvelei lui Tolstoi. Oricât s-ar fi străduit Tolstoi să prezinte faptele istorice cu acuratețe, l-a luat pe Hagi Murad în serios, nelăsând să se strecoare nici o umbră de ambiție sau cruzime asupra glorioasei figuri a eroului.

ROMANUL SE DESCHIDE cu un scurt preludiviu, în care naratorul, întorcându-se de la plimbare, culege cu dificultate „un ciulin purpuriu, numit pe la noi «tătar»”. Planta este deja un simbol al lui Hagi Murad: „Câtă energie și tenacitate! Cu câtă hotărâre se apără și cât de scump și-a vândut viața!”. De câte ori recitesc acest preludiviu mă întreb cum se face că simbolismul mult prea evident al ciulinului nu anulează efectul estetic. Apoi mă gândesc că totul e la fel de evident în *Hagi Murad*. Nu există surprize sau răsturnări de situație în poveste; deseori, Tolstoi ne spune dinainte ce se va întâmpla. Tehnica atinge culmea subversiunii narrative în final, când ni se înfățișează capul tăiat al eroului înainte ca povestea să se termine propriu-zis, cu ultima lui luptă. E ca și cum Tolstoi ar presupune că noi știm deja povestea, și totuși nuvela nu meditează asupra semnificațiilor poveștii; nu există morală în final și nici vreo polemică. Este evident că nu contează nici acțiunea, nici patosul ei, ci doar etosul eroului, revelația personajului Hagi Murad.

În ciuda vicleniei și îndrăznellii sale, eroul e sortit pieirii de la bun început, prins fiind între doi despoți, Shamil și țarul Nicolae. Soarta lui e hotărâtă aprioric; rușii nu au destulă încredere în el pentru a-l lăsa să conducă o răscoală împotriva lui Shamil, dar el trebuie să încerce să-și salveze familia, ținută ostatică de imam. El însuși știe deci cum se va termina povestea, ca toate poveștile despre destinul final al unui erou. Dar Hagi Murad nu e nici Ulise al lui Dante, nici vreun alt erou de epopee prins într-un univers moral întârziat. El e un protagonist shakespearian, al cărui principiu intim este capacitatea de schimbare interioară, accentuată prin opoziția sa față de tot ceea ce îl poate distruge, așa cum Antoniu se umanizează în final, abia când semi-zeul Hercule îl părăsește. Spunând povestea lui Hagi Murad, Tolstoi devine

atât de pasionat de arta naratorului încât se eliberează de propriile doctrine, adoptând puritatea artei și a practicii sale.

Într-o seară rece de noiembrie, Hagi Murad, într-o pelerină cu glugă și însoțit doar de muridul lui, Eldar, merge călare într-un sat tătăresc, la cinci-sprezece mile în afara liniilor rusești. Așteaptă acolo să vadă dacă rușii îl primesc după ce a fugit de la Shamil, imamul care, conform lui Baddeley, mergea pretutindeni însoțit de un călău. Aura pe care i-o creează primele paragrafe ale narațiunii lui Tolstoi ne convinge de ceea ce cred că admiră și Wittgenstein la *Hagi Murad*, un erou tragic care ne întărește, dar ne și domolește scepticismul în legătură cu valoarea de adevăr a tragediei atunci când ne raportăm la natură.

Un studiu foarte bun al Laurei Quinney, *Adevărul sumbru*, aplică atitudinea dialectică a lui Wittgenstein față de sentimentul tragic în viață la opera lui Dr. Johnson și a lui Shelley. Wittgenstein, care a fost fascinat de Tolstoi și de Dostoievski, chiar dacă sunt total diferiți, pare să fi găsit la cei doi ceva din ambivalența lui față de tragedie. Shakespeare îl enerva pe Wittgenstein, care părea să se teamă de autorul *Regelui Lear* și al lui *Hamlet* aproape la fel de mult ca și Tolstoi. Dacă ești sceptic în ceea ce privește tragedia, dar totuși tinzi spre ea, așa cum au făcut Tolstoi și Wittgenstein, fără să vrea, Shakespeare este problema cea mai mare, pentru că e greu de acceptat faptul că la el și tragedia, și comedia, și idila se nasc la fel de ușor. Tolstoi nu putea ierta ceea ce se petrece în *Regele Lear*, iar *Hagi Murad* ar putea fi, în ciuda tendințelor shakespeariene, o critică a modului în care eroul tragic shakespearian eliberează forțe mai presus de înțelegerea umană. Hagi Murad trebuie să meargă mai departe; cel mai curajos dintre tătari nu se poate salva, dar nici nu luptă cu forțe demonice și nici nu le evocă. El e tragic doar pentru că e eroic și natural, și totuși se confruntă cu multe ciudățenii imposibile. Mă gândesc acum la Gorki, pentru că dialogurile lui cu Tolstoi mă fac să mă întreb cu uimire cum va fi lucrat Tolstoi în acel moment pentru a-și termina *Hagi Murad*:

„Am spus că toți scriitorii inventează într-o anumită măsură, descriindu-i pe oameni așa cum ar vrea ei să fie. Am spus, de asemenea, că îmi plac oamenii activi, care încearcă să reziste răului din viață prin orice mijloace, chiar prin violență.

«Și violența este răul cel mai mare», a exclamat el, luându-mă de braț. «Cum vei ieși din această dilemă, inventatorul? Tovarășul tău de călătorie nu a fost inventat – de aceea e bun, pentru că nu a fost inventat. Când gândești, inventezi cavaleri, toți ca Amadis de Gaula.»

Cavalerul rătăcitor al lui Tolstoi, Amadis de Gaula al său, este, desigur, magnificul și violentul (atunci când e nevoie) Hagi Murad, eroul pe care romancierul l-a inventat și totuși nu l-a inventat. Ca susținător al nonviolentei, Tolstoi este pur și simplu absent în povestea atât de crudă despre conducătorul tătar. Care este adevăratul Tolstoi: naratorul din *Hagi Murad* sau vizionarul moralist din *Confesiune* sau *Ce este arta*?. Ezităm, de obicei, să susținem că au fost doi Tolstoi, în antiteză unul cu altul. Cum ar putea acest pasaj (în traducerea lui Aylmer Maude) să nu fie cel în care se arată adevăratul, canonicul Tolstoi?

„Privirile celor doi bărbați se întâlniră și își spusese ră ce ce nu putea fi spus în cuvinte și nici interpretul nu traducea. Fără cuvinte, și-au spus întregul adevăr. Ochii lui Voronțov spuneau că nu crede un cuvânt din tot ce spune Hagi Murad, că știe că acesta va fi întotdeauna dușmanul a tot ce e rusesc și că s-a predat forțat fiind. Hagi Murad a înțeles asta și a continuat să-l asigure de fidelitatea lui. Ochii lui spuneau: «Bătrânul ăsta ar trebui să se gândească la moarte, nu la război, dar e inteligent, deși e bătrân, și trebuie să fiu atent». Voronțov a înțeles și el, dar continua să-i vorbească lui Hagi Murad în modul în care i se părea potrivit pentru câștigarea războiului.»

Tolstoi însuși este un bătrân care nu vrea să se gândească la moarte și se gândește în schimb la război. Ca și Homer, Tolstoi nici nu se bucură, nici nu deplânge lupta; amândoi o acceptă ca pe o lege primordială a vieții. Ne mirăm din nou, gândindu-ne la Tolstoi și la nonviolenta, dar cum ar fi putut nonviolenta să fie relevantă în Caucazul lui Voronțov și al lui Hagi Murad? Lupta e o eliberare în *Hagi Murad*, singura cale de scăpare într-o lume suspendată între alianțele și trădările lui Shamil și ale țarului Nicolae. A scrie *Hagi Murad* a fost o ușurare și pentru bătrânul Tolstoi, care i-a spus totuși lui Gorki: „Eroii sunt o minciună, o invenție; nu există decât oameni, oameni și nimic mai mult“.

Ce este atunci Hagi Murad, dacă nu un erou? Parțial, el poate fi chipul tinereții pierdute a lui Tolstoi, dar asta nu e de ajuns pentru a explica multele calități ale războinicului tătar. Comparați cu el, ceilalți eroi ai marilor romane tolstoiene sunt totodată mai puțin vii și mai puțin înțelegători. Fiecare cititor caută un personaj care să se potrivească atât de bine lumii lui ca Hagi Murad. Mai mult decât orice alt scriitor postshakespearian, Tolstoi a avut darul de a reprezenta lupta pentru putere într-o lume în plin război și Hagi Murad e demn de a fi comparat cu Antoniu din *Antoniu și Cleopatra* sau cu Nostromo al lui Conrad. Ca și Shakespeare, Tolstoi e, în același timp, neimplicat în lupta eroului său, dar și plin de înțelegere pentru soarta lui iminentă.

Există totuși un element în plus în relația lui Tolstoi cu Hagi Murad, ceva aproape personal, ținând către o adevărată identificare. Circumstanțele l-au obligat pe Hagi Murad să devină un proscris, deși unul demn și prețuit. Deși perfect potrivit mediului său, e conștient că acesta se destramă și că rămâne singur, doar cu o mână de oameni. Sentimentul sfârșitului respiră din întreaga poveste a lui Tolstoi, așa cum domina, de asemenea, în toate aparițiile eroului din *Antoniu și Cleopatra*. Prins între Shamil și țar, lui Hagi Murad îi rămâne doar libertatea de a muri în mod curajos, păstrându-și personalitatea, nu doar neegalată de nimeni, ci și mai bine definită.

Nu este o întâmplare că cele două personaje literare cu care Tolstoi seamănă cel mai bine sunt Iahve, cel creat de scriitorul „I”, și Lear, creat de Shakespeare, dar el ar fi preferat să semene cu Hagi Murad, un luptător curajos, nu un rege-zeu irascibil. În eseu său *Goethe și Tolstoi*, Thomas Mann confirmă această idee, dar într-un mod pe care nu l-a intenționat:

„Am observat același exces al spiritelor animale la Tolstoi, în cazul căruia nu au dispărut cu vârsta, lui Tolstoi lipsindu-i demnitatea și gravitatea formală ale lui Goethe, din ultima perioadă a vieții. Asta n-ar trebui să surprindă însă pe nimeni. Goethe a avut o viață mult mai serioasă și mai exemplară decât a iuncherului slav. Activitățile lui culturale presupuneau mult mai multă abnegație, stăpânire de sine și disciplină decât eforturile lui Tolstoi pentru spiritualizare, ducând inevitabil la absurd și fantastic. Farmecul aristocratic al lui Tolstoi era, așa cum îl descrie Gorki, acela al unui animal de rasă. El n-a reușit

niciodată să ajungă la demnitatea de om al civilizației, om care triumfă asupra tuturor sorților.“

Un răspuns înțelept a fost dat în legătură cu toate acestea de către John Bayley, care a remarcat că atât Goethe, cât și Tolstoi erau niște mari egoiști, dar foarte diferiți unul de altul: „Dacă lui Goethe nu-i pasă de nimic altceva decât de el însuși, Tolstoi nu era nimic altceva decât el însuși. Ceea ce credea că îl aștepta sau ceea ce începuse să însemne viața pentru el este astfel mai intim și mai mișcător“.

Tolstoi, ca și al său Hagi Murad, nu era altceva decât el însuși. Mann l-ar fi considerat probabil pe Hagi Murad un alt animal de rasă, lipsit de demnitatea civilizației, indiferent de ce șanse i s-ar fi oferit. Mare ironist, Mann s-a confruntat totuși aici cu ceva dincolo de puterile sale artistice. Ceea ce contează cel mai mult la Hagi Murad este tocmai demnitatea sa estetică, ce transcende tot ce am putea descoperi la vreunul dintre personajele lui Mann. Problema demnității estetice ne duce însă la ultima luptă și la moartea lui Hagi Murad, poate cea mai rafinată epifanie tolstoiană.

O DIFERENȚĂ între Tolstoi și Hagi Muard ar putea fi aceea că eroul cecen își iubește fiul și soțiile, murind într-o încercare disperată de a-i salva de răzbunarea lui Shamil. Nu putem ști dacă Tolstoi a iubit vreodată pe cineva, nici măcar pe propriii lui copii. Nici măcar Wordsworth, Milton sau Dante nu l-au putut egala pe Tolstoi în solipsismul lui. Scrierile religioase și morale nu sunt decât mărturisiri ale solipsismului său. Și-ar dori totuși cititorul unor romane ca *Război și pace* sau *Hagi Murad* ca autorul să fi fost mai puțin obsedat de sine? Nimic nu apare din senin și marii scriitori (bărbați și femei) nu ar putea realiza mari creații în absența solipsismului. Shakespeare a fost unul dintre cei mai puțin solipsiști poeți; Chaucer pare să-l concureze și uneori mă tentează să-i împart, în joacă, pe marii scriitori în funcție de gradul lor de solipsism. Are acest lucru vreo importanță? Nu, dacă este vorba de valoarea realizărilor lor, dar pare să dea o diferență tipologică. Joyce a fost un mare solipsist, în timp ce Beckett pare să fi fost un om nepreocupat de sine. Contrastul dintre *Veghea lui Finnegan* și trilogia lui Beckett *Molloy*, *Malone moare* și *Nenumitul* este legat de eliberarea lui Beckett de influența

precursorului său, dar și de percepțiile atât de diferite pe care le aveau cei doi despre ceilalți.

Spre deosebire de alți protagoniști ai lui Tolstoi. Hagi Murad are o intuiție supranaturală a realității celorlalți. Altfel, ar fi fost de mult mort. Dar aceasta nu este doar prudență, după cum putem vedea din relația lui plină de afecțiune cu Butler, a cărui viziune romantică și pasiune pentru jocurile de noroc ne amintesc de serviciul militar al tânărului Tolstoi din Caucaz. Dacă, într-un fel, izolarea tragică a lui Hagi Murad e o proiecție a dilemei lui Tolstoi, generozitatea sentimentelor războinicului tătar este o calitate despre care scriitorul știa că lui îi lipsește. Talentul militar al eroului său este o altă calitate cu care Tolstoi ar fi dorit să se identifice. John Bayley consideră că serviciul militar al lui Tolstoi „a însemnat doar vorbărie și încercare de a scrie tot felul de povești, vânătoare de iepuri și fazani, aventuri cu fete cazace și tratarea gonoreei la stațiunea balneoclimaterică din zonă”. Cum adăuga Bayley plin de umor, aceste experiențe se aseamănă cu ale lui Hemingway, a cărui carieră a fost o competiție conștientă cu Tolstoi. Amândoi romancierii și-au dus cultul sinelui până la limitele artei lor, infuzându-l în natura lucrurilor, pătrunzând adânc în tărâmul în care se realizează „testul realului” despre care vorbea Freud, fără a avea înțelepciunea freudiană finală de „a se împrieteni cu necesitatea morții”.

Hagi Murad, magnific în ultima lui luptă, ca și în întreaga lui viață, manifestă acea înțelepciune pe care o au doar eroii tragici shakespeareieni, luptând până la capăt și murind sfidător, dar cu multă grație. În ultima lui dimineată, când se ivesc zorile, își cere calul și pornește împreună cu oamenii lui și o gardă de cinci cazaci. Ucigându-i pe aceștia, el și oamenii lui nu reușesc totuși să scape de mulțimea celorlalți cazaci și de armata tătarească în serviciul rușilor, care îi înconjoară. După o luptă cruntă, Hagi Murad își vede sfârșitul:

„Un alt glonț l-a lovit pe Hagi Murad în partea stângă. S-a lăsat în șant și și-a scos o bucată de bumbac din *beshmet* ca să își lege rana. Aceasta era însă fatală și simți că va muri. Amintiri și imagini începură să i se perinde cu repeziciune prin fața ochilor. Îl vedea pe puternicul Abu Nutsal Khan repezindu-se cu chipul său neclintit și cu pumnalul în mână asupra dușmanului; apoi îl văzu pe bătrânul Voronțov, slab și fără sânge în vine, cu figura albă și inteligentă și vocea blândă; apoi

pe fiul său Yusuf, pe soția lui Sofiat și figura palidă, cu barbă roșcată, a dușmanului său Shamil, cu ochii pe jumătate închiși. Toate aceste imagini treceau fără să-i trezească vreun sentiment: nici milă, nici furie și nici un fel de dorințe. Totul părea atât de lipsit de importanță în comparație cu ce avea să înceapă sau începuse deja în el.

Totuși, trupul lui puternic continuă ce începuse. Cu ultimele forțe, se ridică și trase în omul care venea în fugă spre el. Îl nimeri, și acesta căzu. Apoi Hagi Murad ieși din șanț și, șchiopătând, se aruncă cu pumnalul în mână asupra dușmanilor.

Se auziră câteva împușcături, iar el se răsuci și căzu. Câțiva soldați se năpustiră cu strigăte de triumf asupra trupului căzut. Dar trupul care părea mort se mișcă brusc. Se ridică întâi capul ras, descoperit și sângерând, apoi trupul, ținându-se cu mâinile de trunchiul unui copac. Părea atât de cumplit, că cei care fugeau spre el se opriră brusc. Dar deodată se cutremură, mâinile îi alunecară de pe trunchiul copacului și căzu cu fața la pământ, cât era de lung, ca un ciulin secerat, și nu se mai mișcă.

Nu se mai mișca, dar încă simțea.

Când Hagi Aga, primul care ajunsese lângă el, îl lovi în cap cu un pumnal mare, lui Hagi Murad i se păru că cineva îi trăsese în cap cu un ciocan și nu putea înțelege cine și de ce o făcuse. Acesta fu ultimul lucru pe care îl putu conștientiza. Nu mai simțea nimic și dușmanii lui continuau să lovească ceva ce nu mai avea nici o legătură cu el.

Dincolo de forța obiectivă, aproape neutră a acestui fragment, suntem mișcați de faptul că Tolstoi, în ciuda identificării sale cu eroul, nu se arată șocat, nu lasă să se ghicească vreo umbră de regret sau de spaimă metafizică în momentul pierderii conștiinței de către Hagi Murad. Cadavrul „nu mai avea nici o legătură cu el” și ne putem aminti strigătul Natașei, în *Război și pace*, când aude de moartea prințului Andrei: „Unde este și cine este el acum?”. Voi cita aici comentariul subtil al lui Bayley, în legătură cu puterea identității lui Tolstoi: „Solipsismul este un indice al nemuririi”.

Moartea lui Hagi Murad – refugiu al bătrânului Tolstoi în solipsismul său – nu provoacă nici o reacție comparabilă întrebării duble, pline de teamă a Natașei. În loc de asta, Tolstoi observă că „privighetorile, care-și încetaseră

cântecul în timpul focului dezlănțuit, își începură din nou trilurile: mai întâi una, destul de aproape, și apoi altele, în depărtare“.

Povestea se încheie cu ciulinul strivit, numit „tătar“, pe câmpul arat, în cântecul privighetorilor. Forța subtilă a narațiunii lui Tolstoi, homerică prin ambianța ei, shakespeariană prin caracterizare, ne oferă în schimb, înainte de toate, eroismul ei. Hagi Murad este tot ce poate fi mai bun în universul său – fie acesta caucazian sau rus – prin fiecare virtute: îndrăzneala, talentul la călărie, ingeniozitatea, puterea de a conduce, viziunea asupra realității. Nici un alt erou de epopee sau saga, antică sau modernă, nu se poate compara cu el. Murind, Hagi Murad e eliberat de orice milă, mânie sau dorință. La fel Tolstoi și noi. Faptul că tocmai Tolstoi, dintre toți scriitorii, a putut să-și imagineze o moarte atât de potrivită pentru eroul lui și atât de departe de propria lui spaimă de moarte, este un triumf ce confirmă demnitatea estetică. Indiferent cum am defini canonul, *Hagi Murad* se află în centrul lui în epoca democratică.

15. Ibsen: trolii și *Peer Gynt*

AM FOST DE CURÂND INVITAT la o discuție despre *Hedda Gabler* a lui Ibsen, pe scena de la American Repertory Theatre din Harvard. Interlocutorii mei erau un eminent critic al lui Ibsen, o feministă cu multă faimă la Harvard și distinsa și frumoasa actriță care tocmai o jucase pe Hedda. Am reușit să stârnesc șoaapte de nemulțumire în public când am afirmat, amabil și blând, că adevărații precursori ai Heddei sunt Iago și Edmund. Chiar dacă societatea norvegiană din timpul ei ar fi lăsat-o să ajungă la conducerea industriei de armament, Hedda tot ar fi rămas o sadomasochistă care îi manipulează pe ceilalți, criminală și sinucigașă, o personalitate îngrozitoare, dar, în același timp, fascinantă.

În joacă, am afirmat că nu conta dacă Hedda era bărbat sau femeie și, așa cum au existat actrițe care l-au jucat pe Hamlet, ar putea să apară și un actor care să o joace pe Hedda. Publicul a fost mult mai mulțumit când erudita feministă a afirmat că Hedda este o victimă a societății și a naturii, într-o căsătorie nefericită și cu un copil nedorit. „Ea este prizonieră unui trup de femeie“ a devenit un fel de refren, ca și ideea că Hedda e o victimă a societății pentru că nu i-a dat nimic de lucru.

Oponenta mea feministă nu era însă tocmai originală și nici eu nu eram. Brigid Brophy ne anticipase pe amândoi încă din 1970, spunând că tragedia Heddei nu putea fi evitată nici dacă ar fi devenit „comandant-șef al forțelor armate norvegiene“, dar cred totuși că autoarea *Corăbiei negre spre infern* (*Black Ship to Hell*, una dintre cărțile mele favorite) greșea. Chiar dacă ar fi comandat o armată sau ar fi condus o fabrică de armament, Hedda tot ar fi acționat aidoma precursorilor săi, Iago și Edmund. Geniul ei, ca și al celor doi, o îndreaptă spre negare și distrugere. Tot ca și ei, ea este asemenea unui dramaturg care îi distribuie pe ceilalți în diverse roluri. Inteligența ei este

distructivă nu din cauza circumstanțelor, ci pentru propria ei plăcere, pentru exercitarea propriei voințe. Dacă într-adevăr semăna cu cineva dintre cunoscuții lui Ibsen, acela era Ibsen însuși, lucru de care și el era conștient.

Nu întâmplător, *Hedda Gabler*, scrisă la München în 1890, este capodopera epocii estetice, un timp intermediar riscant între epoca democratică și cea haotică. Iago, savurându-și cu mândrie contribuția la căderea lui Othello, și Edmund, contemplând detașat naivitatea tatălui său, Gloucester, și a fratelui său, Edgar, sunt asemenea Heddei, care speră din toată inima că Lovberg s-a sinucis, la îndemnul ei și cu pistolul ei, așa cum trebuia. Dacă Iago ar fi ajuns secundul lui Othello și Edmund moștenitorul lui Gloucester, s-ar fi produs o amânare a efectului tragic; s-ar fi deschis alte acțiuni. Hedda, la rândul ei, ca ministru de război sau comandant de armată, ar fi găsit alt motiv de a-l distruge pe Lovberg și pe sine însăși.

Toate acestea sunt un preludiu pentru cel mai important element al canonicității lui Ibsen: aparențele sociale sunt doar o mască pentru transformarea tragediei shakespeareiene și a fanteziei goetheene într-un nou tip de tragicomedie nordică, un poem dramatic declarat în spiritul romantismului înalt în *Brand* și *Peer Gynt* și, tot în acest spirit, dar într-un mod mai subtil, în *Hedda Gabler* și *Constructorul Solness*. Prezența lui *Hamlet* și a lui *Faust* transpare din întreaga creație a lui Ibsen, întinsă pe aproape jumătate de secol. Canonicitatea lui și punctul de vedere al dramaturgului sunt legate de lupta lui de a-și afirma propria voință poetică, și nu de energiile sociale ale epocii sale. Iratabil și greu de mulțumit, dedicat în totalitate și neîngăduitor față de arta sa, nu foarte charismatic, Ibsen îi seamănă lui Goethe doar prin faptul că amândoi au renunțat la impulsuri vitale pentru a putea să-și exercite talentul fără nici un impediment. Goethe reușea să-i farmece pe toți, chiar și pe sine. Ibsen, pe nimeni aproape. Ca și Shakespeare, Ibsen avea totuși darul misterios al adevăratului dramaturg, acela de a-i conferi personajului mai multă viață decât avea autorul însuși. Singura creație dramatică într-adevăr convingătoare a lui Goethe este propria lui personalitate sau cea a lui Mefisto, în măsura în care acesta e Goethe însuși. În piesele sau poemele dramatice ale lui Goethe nu există nici un personaj ca Brand, Peer Gynt, împăratul Iulian, Hedda Gabler sau Solness. Până și ființele demonice sau trolii sunt plini de viață, o panoplie shakespeareiană de roluri fără egal în literatura modernă. Ei totuși poartă o povară neshakespeareiană, care este dezaprobarea creatorului

lor. Cu aproape cincizeci de ani în urmă, Eric Bentley a observat această caracteristică a lui Ibsen: „el a scris opere din ce în ce mai subiective și mai dificile, ce purtau în ele condamnarea omului modern, inclusiv a poetului“.

După părerea lui Bentley, această condamnare se adresează, în primul rând, publicului, care, prin intermediul personajelor, simte exact ceea ce Ibsen ar fi dorit să-l facă să simtă. Kierkegaard, care-a avut o influență puternică asupra lui Ibsen, chiar dacă indirectă, distingea între două tipuri de disperare: aceea de a nu fi reușit să devii tu însuși și alta, mai mare, de a fi devenit cu adevărat tu însuși. Eroii lui Ibsen au devenit, fără îndoială, ei înșiși. Cu excepția lui Peer Gynt, toate personajele ajung, în final, la disperare. Ibsen a încercat același lucru cu Peer Gynt, dar acest personaj pare să își fi depășit creatorul și să fi intrat în spațiul literar al unor personaje ca Hamlet, Falstaff, Bufonul din *Regele Lear*, Barnardine (din *Măsură pentru măsură*), Don Quijote și Sancho Panza și alte câteva.

Comedia stranie dintr-un poem dramatic ca *Peer Gynt* vine și din încercarea nereușită a lui Ibsen de a se determina pe sine și de a ne determina și pe noi să-l dezaprobăm sau să-l urâm pe Peer. Șiretenia lui Falstaff îi justifică fiecare greșală, îi alină întreagă viață, astfel ca noi să putem reflecta asupra lor; și cine are timp de reflecție cât timp Falstaff e pe scenă? Energia fără margini și imposibilitatea lui Peer de a se supăra pe cineva îl fac să-și continue drumul împotriva unor adversari teribili precum regele trolilor, marele Boyg, fabricantul de nasturi și ciudatul călător sau oricare alt individ care i se opune. Fie la teatru, fie în bibliotecă, suntem de partea lui Peer și ne topim în imensul lui sine.

Ibsen este dramaturgul exemplar al perioadei estetice, pentru că, mult mai subtil decât Cehov, ca să nu mai vorbim de Strindberg, Wilde sau Shaw, el a intuit cum să își relativizeze personajele, apelând la senzațiile și la percepțiile receptorului. El este moștenitorul democratic al aristocraticului Goethe și, deși nu a putut egala *Faust*, Partea a II-a, ca poem dramatic, cunoștea ceva ce Goethe nu a putut învăța niciodată: cum să reînvie drama poetică în epoca postiluministă. Mitologiile din *Faust*, Partea a II-a, erau prea desuete pentru caracterul imediat al genului dramatic; Ibsen, pe de altă parte, s-a bazat pe o mitologie norvegiană populară ocultă, care a funcționat pentru el la fel cum funcționează mitologia freudiană pentru mulți dintre scriitorii epocii noastre haotice.

Psihologia dramatică a lui Ibsen se centrează pe figura trolului, redevenit subit un personaj foarte popular printre copii. Micii drăcușori cu păr ciufulit din vitrine par însă mult mai puțin periculoși decât trolii lui Ibsen, care sunt adevărați demoni. Într-un eseu despre balada populară (1857), Ibsen nota că literatura populară a țării sale privilegiase „călătoriile fantastice în ținutul trolilor [...] războaiele cu trolii”, pe care el însuși le folosește în *Peer Gynt*. Citindu-l pe Ibsen și văzându-i piesele interpretate, sunt mereu copleșit de impresia că trolii lui Ibsen nu sunt nici povești vechi, nici metafore moderne. Ca și Goethe, Ibsen crede în daimonii lui, în forțele supranaturale ale propriului său geniu. Trolii nu sunt, cum au sugerat unii critici, echivalentul inconștientului freudian. Ei sunt mai apropiați de mitologia freudiană târzie a pulsuniilor, de Eros și Thanatos, și posedând noi înșine aceste pulsuni, suntem, parțial, prin natura noastră, trolii. Dar Ibsen este un monist, în timp ce Freud încearcă să fie dualist; în viziunea lui Ibsen, dorințele noastre alternative, de viață și de moarte, nu țin de uman. Cum pulsuniile sunt totuși universale (sau măcar o mitologie universală), trolii nu pot fi simpli căpcăuni, cum sunt trolii munților, de exemplu, în *Peer Gynt*. Peer însuși este la limita dintre trol și om, iar Hedda Gabler și Solness, după cum vom vedea, sunt trolii, mai puțin în ceea ce privește timiditatea lor în societate. În *Brand*, Gert este un personaj pe care îl și admirăm, dar care ne și îngrozește, pentru că partea umană din ea, tot ceea ce nu ține de caracterul de trol, este a unei autentice profetese. Există ceva esențial la Ibsen, o stranietate vicleană dificil de pus de acord cu modalitatea sa de invenție, ceea ce îl face pe Ibsen însuși un trol.

Nu cred că Ibsen ar fi fost de acord cu definițiile date trolilor de criticii moderni. Muriel Bradbrook îi numea pe trolii „variante animală a omului”, dar animalul sănătos din veșnic neobositul *Peer Gynt* îi respinge pe trolii. Rolf Fjelde, a cărui versiune din *Peer Gynt* o voi folosi aici, merge mai departe decât Bradbrook când spune că trolul „e în istoria recentă un mesager al morții”. Trolii lui Ibsen sunt, într-adevăr, creaturi tare nesuferite, mai ales în *Peer Gynt*, dar ei sunt mai mult copii sadici și nebuni decât tehnocrați ai genocidului sistematic. Simplu spus, trolii sunt dincoace de bine și de rău, mai curând decât dincolo.

Cel mai formidabil trol umanizat este Hedda Gabler, iar ea nu poate fi considerată rea. Altfel, totul ar fi la fel de neinteresant ca atunci când am spune că precursorii ei, Iago și Falstaff, sunt răi. Fără îndoială că Ibsen considera

personajele negative shakespeariene, printre care și Macbeth, niște trol, dar acesta nu e un mit shakespearian. La Iago și Edmund, ca și la Hedda, există ceva jucăuș care devine dezgustător, iar în măsura în care sublimul Falstaff devine și el astfel, ceva din caracterul unui trol apare în el. Opuse firii trolului sunt caracterul spiritual și bunadispoziție pe care o poate aduce un astfel de caracter. Sir John, spiritual până la final, nu se transformă niciodată în trol, în timp ce clovnul sadic din *Cum vă place*, Touchstone, este un trol.

Esența trolului în cazul lui Ibsen sau, așa cum ne învață el indirect, în cazul Shakespeare, este o problemă dialectică. Ca și daimonicul goethean, este distructivă pentru toate valorile umane și pare a fi partea întunecată, inevitabilă a energiilor și talentelor care depășesc măsura umană. Hedda Gabler, a cărei sexualitate ambiguă include și dorințe sadice legate de Thea Elfstead, descinde de fapt din Lilith, prima soție a lui Adam, conform tradiției esoterice ebraice. După unele legende, Lilith l-a abandonat pe Adam în Eden pentru că ea nu a mai acceptat relații sexuale în poziția misionarului, cum o numim noi azi. Când Ibsen nota că Hedda dorea să trăiască la fel ca un bărbat, el sugera că eroina lui tragică descinde din Lilith, căci folclorul norvegian ne vorbește de femei-trol camuflate, fiice ale primei soții a lui Adam. Problema aici nu este presupusa natură rea a Heddei, ci alura ei supranaturală. Într-o montare bine regizată și jucată, Hedda ar trebui să exercite aceeași fascinație rece și forță de seducție datorată nihilismului ca și Edmund și ar trebui să aibă puterea de a transforma ceva din noi în Goneril sau Regan. Firea ei de trol este gloria ei, oricât de cumplit pare acest lucru.

Critica sau versiunea scenică ce îl transformă pe Ibsen într-un reformator social sau moralist îi subminează realizarea estetică și îi amenință poziția în canonul dramatic occidental, inferioară doar lui Shakespeare și, poate, lui Molière. Mai mult chiar decât Shakespeare, Ibsen este un dramaturg vizionar și ocult. De la început până la sfârșit, el scrie idile, chiar dacă strălucirea din *Brand*, *Peer Gynt*, *Împărat și galileean* pare să dispară în tragedii burgheze democratice, devenite caracteristice cu timpul pentru lui Ibsen. Renunțând la poezie pentru proză, Ibsen consideră că a renunțat în favoarea modernității; dar în natura lui nimic nu e dispus să renunțe la nimic. George Bernard Shaw s-a înșelat pe sine și i-a înșelat pe alții când a vorbit despre un Ibsen social; nu cred că există alt scriitor european de valoarea lui care să fie atât de straniu ca Ibsen. E o straniețate care refuză orice fel de îmblânzire, o

viziune excentrică, de artă barocă, pe care Ibsen și-o manifestă asemenea oricărui alt titan al canonului occidental. Ca și în cazul lui Milton, Dante, Dickinson sau Tolstoi, la fel se întâmplă și în cazul lui Ibsen: nu-i mai vedem originalitatea pentru că suntem conținuți de individualitatea lui; am fost parțial formați de Ibsen. Shakespeare este exemplul ideal pentru acest fenomen, dar Ibsen, în toată creația lui, a rămas mai shakespearian decât a vrut vreodată să recunoască.

ÎN GENERAL, CRITICII consideră că prima piesă canonică a lui Ibsen este *Brand*, scrisă în Italia în 1865, când dramaturgul avea treizeci și șapte de ani. Chiar mai mult decât *Peer Gynt*, care i-a urmat, *Brand* pare o piesă destinată teatrului conștiinței, nu scenei. Este foarte apreciată acum în varianta engleză a poetului Geoffrey Hill (1978), cea mai bună traducere a lui Ibsen în limba engleză. Hill, un maestru al elocvenței dezlănțuite, e un martirolog, iar temperamentul său, manifestat în propriile poeme, este potrivit cu *Brand*. El refuză să numească traducere versiunea sa, dar depășește orice traducere pe care o avem.

Ceea ce Hill arată în chip sublim este tocmai faptul că *Brand* e sublim de insuportabil; la moartea lui, cititorii sau publicul nu pot decât să se simtă ușurați că preotul înșelat de moarte nu va mai putea să distrugă pe nimeni în numele celor mai înalte principii. În ce privește această problemă centrală a tragediei sale Ibsen rămâne echivoc: este Dumnezeu lui *Brand* doar un *Brand* mai mare și mai puternic? Dacă cineva crede (ca mine) că orice Dumnezeu, chiar și Iahve, a fost cândva un om (intuiția centrală a lui Joseph Smith, profetul mormon), se poate gândi la adevărul convingerii fetei nebune, Gerd, că Isus n-a murit, ci a devenit *Brand*. *Brand* este un Isus norvegian sau viking, așa cum credincioșii americani nu se roagă lui Isus din Nazaret, ci unui Isus american. W.H. Auden, susținând credința creștină corectă, l-a condamnat pe Ibsen ca idolatru, aspect nepotrivit însă lui Ibsen:

„... impresia noastră finală în legătură cu *Brand* este că acesta e un idolatru, venerându-l nu pe Dumnezeu, ci pe propriul lui Dumnezeu. Nici nu contează dacă cel pe care el îl numește Dumnezeu este cel

adevărat; atâta timp cât se gândește la el ca și cum ar fi al lui, Brand e un idolatru, la fel ca și sălbaticul care se închină unui fetiș.”

Felul cum îl înțelege Gerd pe Brand nu este același cu al lui Ibsen, dar este totuși mai relevant decât interpretarea lui Auden. Dumnezeu lui Brand este un Dumnezeu personal în măsura în care Dumnezeu oricărui profet sau mistic este astfel. Indiferent care ar fi relația lui Brand cu Dumnezeu, nu aceasta îl face de nesuportat. Relațiile lui cu oamenii, începând cu aceea cu propria sa mamă, sunt lipsite de speranță, cum este și căsătoria lui, căci Agnes nu se îndrăgostește de un om, ci de un erou al credinței.

Oricât de tipic norvegian este sau a fost Brand, religia lui mi se pare foarte americană și post-creștină. Nu aș ști prea multe despre Dumnezeu lui Brand, dar știm totuși destul pentru a înțelege că Brand și El trăiesc într-o solitudine reciprocă, fie individual, fie împreună. Auden crede că Brand este o reprezentare nu într-un totuș reușită a unui apostol, dar Brand al lui Ibsen nu e apostolul nimănui. Ca Ibsen însuși și ca Peer Gynt, Brand este în interior un trol. Ibsen are geniu dramatic, iar Brand este o reprezentare convingătoare a acelui fenomen teribil care este geniul religios. Peer Gynt, la fel ca Don Quijote sau Falstaff, este cu totul altceva, un geniu al jocului, ceea ce Huizinga numea *homo ludens*. Brand se apropie cel mai mult în opera lui Ibsen de Iulian apostatul, un alt geniu al spiritului, fascinant, dar neiubitor și de nesuportat.

La amândoi, ca la majoritatea eroilor lui Ibsen, există trăsături care amintesc de ciudăteniile naturii de trol a lui Ibsen. Am mulți prieteni poeți, romancieri sau dramaturgi și mulți dintre ei sunt destul de excentrici; dar nici unul nu ține un scorpion otrăvitor sub sticlă pe biroul lui, prefăcându-se că îi dă fructe și chinuindu-l. Ibsen nu era nici Brand, nici împăratul Iulian, ci un constructor Solness, aliat declarat cu trolii. Și, în vreme ce, în mod clar, nu l-a crezut pe Peer Gynt mai mult decât o parodie a propriului sine, universalismul acestuia îl transformă într-un egal al lui Hamlet, Falstaff, Don Quijote și Sancho Panza.

Mult mai mult decât Faust (pe care Ibsen îl admira foarte mult), Peer este personajul literar al secolului al XIX-lea care are construcția atotcuprinzătoare a marilor personaje ale imaginarului renascentist. Dickens, Tolstoi, Stendhal, Hugo sau chiar Balzac nu au în operele lor o figură atât de exuberantă, de scandaloasă și plină de viață ca Peer Gynt. La început, el nu *pare* potrivit

pentru o astfel de poziție specială. În fond, ce este el altceva decât un tânăr norvegian gălăgios, cu mult succes la femei (în tinerețe), un fals poet, un narcisist, cu un cult absurd al sinelui, un mincinos, un seducător, care se înșală singur, printr-o retorică bombastică? Dar aceasta este o atitudine moralizatoare neimportantă, asemănătoare corului criticilor care strigă emfatic împotriva lui Falstaff. Într-adevăr, Peer, spre deosebire de Falstaff, nu e atât de spiritual, deși poate fi destul de amuzant. În sensul iehovistului, Peer, vagabondul, este totuși binecuvântat: are mai multă viață. Brand este însetat de moarte, el însuși părând o corabie vikingă a morții. Peer aduce căldură, chiar dacă nu este și un purtător al luminii. Ibsen ne sugerează asta prin pathosul scenei morții cumplitei și iubitoarei mame a lui Peer, alinată de blândețea jucăușă a fiului în timp ce se stinge, scenă care contrastează în mod explicit cu refuzul neplăcut și principial al lui Brand de a alina moartea propriei sale mame, avare și nefericite.

Majoritatea criticilor nu reușesc să vadă în Peer decât un revers al lui Brand. Esența lui Brand este: „Fără compromisuri!”, în timp ce sinele lui Peer este identificat cu ajustarea, finisarea, într-o interpretare mai slabă a cuvintelor marelui Boyd: „Caută o cale ocolitoare”. Peer se complăce în tot felul de situații, dar nu își face un obicei din compromis. Așa cum o cere epoca democratică, Peer este omul natural, mult prea natural. Ca și Brand sau Iulian apostatul, el este însă și omul supranatural, dominat atât de natura sa de trol, cât și de nevoia de a o depăși. La sfârșit, pe corabie, Peer nu ne mai place la fel atunci când e crud cu echipajul său sau când naufragiază și îl înecă pe bucătar cu un fel de plăcere sadică. Dar, în general, Peer ne trezește afecțiunea. Latura violentă a personalității sale nu îi reflectă doar natura de trol, ci și originea mitologică și statutul de ucigaș al trolilor.

Ibsen și-a creat personajul pornind de la un vânător cvasiistoric, Per Gynt, eroul unei povești populare norvegiene. Vânătorul îl întâlnește pe marele Boyg, un trol invizibil și misterios, asemenea unui șarpe. Spre deosebire însă de Gynt al lui Ibsen, care trebuie să urmeze porunca de a găsi o cale ocolitoare, eroul poveștii populare îl ucide pe Boyg. La fel, sângerosul vânător îi ucide și pe trolii care fac dragoste cu păstorițele, aceleași femei pasionale care îl ispitesc pe Peer Gynt în piesa lui Ibsen. Dramaturgul atenuează violența vânătorului Peer Gynt, păstrându-i însă reputația de povestitor. Peer al lui Ibsen este un țăran norvegian din secolul al nouăsprezecelea, copilul unei

familiei destrămate, un vânător deloc neobișnuit, cu excepția fantazărilor sale. Toate acestea nu ni-l înfățișează însă nicidecum așa cum îl vedea Auden: artistul-geniu ca nou tip de erou dramatic. Peer nu e nici artist și nici geniu, dar Auden a persistat în interpretarea lui greșită:

„... Peer cel de pe scenă nu are nici o poftă sau dorință în sensul obișnuit al cuvântului; se preface doar. Ibsen rezolvă problema prezentării dramatice a unui poet oferindu-ne imaginea unui om care tratează totul ca pe un rol, fie că se ocupă de sclavi sau de idoli, fie că este un profet oriental. Un poet din viața reală ar fi scris o dramă despre comerțul cu sclavi și încă una despre un profet, dar, pe scenă, interpretarea piesei înlocuiește crearea ei.“

Peer cel întâlnit în paginile lui Ibsen este însă bântuit de tot felul de pofte și dorințe obișnuite și e mai mult un om obișnuit decât un profet. Intuiția lui Auden se susține totuși; Solness din *Maestrul constructor* este arhitect, iar Rubek din *Când noi, morții, vom învia* este sculptor. În ceea ce privește manuscrisul ars al lui Lovberg din *Hedda Gabler*, nici noi, nici Ibsen nu considerăm că s-a pierdut ceva extrem de important pentru cultură. Poate că Auden caută un poet inexistent în *Peer Gynt* pentru că Ibsen pare să aibă o relație foarte personală cu acest personaj, mai mult decât cu Brand sau cu împăratul Iulian. Parte a misterului lui Ibsen, ca om și creator, e faptul că, dintre toate personajele, e mai apropiat de Peer Gynt și de Hedda Gabler. El este Hedda, așa cum Flaubert este Emma Bovary. Relația cu Peer este diferită și se construiește la granița dintre identitate și nonidentitate. Dacă ne gândim la asocierea lui Peer Gynt cu Don Quijote și Hamlet, propusă de Shaw, putem vorbi despre un universalism estetic, dincolo de canoanele naționale. Hamlet nu este reprezentarea imaginației shakespeariene; Macbeth ar putea fi mai aproape de intensitatea ei profetică. Asupra lui Don Quijote nici nu mai e cazul să facem presupuneri, căci Cervantes își încheie romanul cavaleresc în proză cu o aserțiune explicită: „Don Quijote s-a născut pentru mine și eu pentru el. El a știut cum să acționeze, și eu am știut cum să scriu. Noi doi suntem unul.“

Ar fi straniu să-l înlocuim pe Don Quijote cu Peer Gynt, iar Ibsen n-ar fi făcut niciodată asta. Totuși, și Peer s-a născut doar pentru Ibsen, și Ibsen

pentru Peer, deși nici unul nu știa probabil cum să acționeze (în sensul lui Cervantes). Alte piese ale lui Ibsen se ridică la măreția tragicului, dar nici una nu e la fel de fecundă. Cu o jumătate de secol în urmă, Eric Bentley considera *Peer Gynt* „o capodoperă și o încântare” și ne îndemna să interpretăm acest mare poem dramatic cu multă înțelegere. Cel mai mult îmi place însă aici cuvântul „încântare”.

Contemporanilor lui Ibsen nu le plăceau actele 4 și 5, cele mai bune din piesă, nicăieri depășită de Ibsen în invenție, esența însăși a poeziei. Ultimele două acte sunt mai lungi decât primele trei la un loc și depășesc saga tânărului Peer. Primele trei acte îl arată pe Peer la douăzeci de ani, plin de viață, de nestăvilit, în permanentă luptă cu vecinii și cu trolii. Considerându-se nedemn de Solveig, din cauza legăturilor sale amoroase de trol, și izolat prin moartea mamei sale, Peer pleacă în exil și piesa devine suprarealistă sau irealistă, mai aproape de Beckett decât de Strindberg. Minunatul și amuzantul act 4 începe pe coasta marocană, continuă în Sahara și se încheie într-un spital de nebuni din Cairo. Peer este acum un negustor de sclavi corupt și americanizat, de vârstă mijlocie, care dă un ospăț în aer liber pentru tovarășii săi, la fel de corupți – britanici, francezi, prusaci și suedezi –, cărora le expune filosofia lui:

*În acest „tu însuși” gyntian se-nvălește
O armată de patimi și poște ce năvălește.
Faimosul crez repezintă valul de vise la care am drept.
El mă face să-mi trăiesc viața ce mi se nălță în piept
Și cum Dumnezeu avea nevoie de lut
Când pe om l-a făcut,
Pentru ca să fiu eu, stăpân pe viitorul meu împărăție,
Aur, cât mai mult aur, îmi trebuie mie să mă susție.**

Trolul a triumfat în Peer, căci el s-a supus comenzii regelui trolilor: „Să fii trol, atât e de ajuns!” mai degrabă decât motto-ului uman: „Omule, fii credincios ție însuși!” În revolta grecilor împotriva turcilor, potrivit firii sale de trol, Peer, opus eroismului byronian, propune să îi finanțeze pe turci. Când

* Citatele sunt reproduse după Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, trad. rom. Adrian Maniu, ESPLA, București, 1958 (n. tr.).

vrea să fugă cu un vas plin cu aur, care explodează ulterior, Peer aduce laudă lui Dumnezeu, dar se și plânde că acesta nu are un spirit econom.

Eroul primelor trei acte este acum și mai clar un erou negativ, dar e și mai amuzant, și mai plăcut, căci toate aventurile lui își au originea în modalitatea universală a fanteziei umane. Știind că este totuși printre cei aleși, nesocotitul Peer urcă într-un copac, unde îl vedem luptându-se cu maimuțele, de parcă ar fi fost trolii. Cu nonșalanța sa binecunoscută, se plimbă apoi prin deșert, gândindu-se cum să-l facă mai locuibil. Peer este legătura între Faust al lui Goethe și Poldy Bloom al lui Joyce. Fiecare dintre ei visează la o nouă lume, ridicată pe ruinele alteia; tărâmul din adâncul mării al lui Faust, Gyntiana, și noul Bloomusalim din Noua Hibernia a viitorului, imaginat de Leopold Bloom, sunt cel mai bine reprezentate de Peer:

*Iar acolo în plin ocean,
Pe cea mai frumoasă oază, împământesc poporul norvegian.
Neamul nostru având întrucâtva sânge regesc,
Încrucișarea lui cu rasa arabă spre s-o izbutesc.
Pe țarm în amfiteatru zidi-voi Peeropolis, cetatea mea,
Lumea veche și-a trăit traiul! O eră nouă plănuiesc a înălța
Era lui Gynt.*

Ibsen îmbină farsa, fantasticul și pathosul când Peer strigă pentru o cruciadă împotriva morții, o prevestire a minunatelor căutări din actul 5. Soarta (și Ibsen) îi aduce lui Peer caii și hainele furate de la împăratul Marocului. Îmbrăcat cu ele și călărind un cal superb, el devine un profet, înconjurat de dansatoare conduse de Anitra, o atrăgătoare adoratoare a ființei gyntiene. Peer ajunge aproape un profet adevărat, dar recade în cotidian atunci când caută o fericire mai omenească în brațele viclenei Anitra, care fuge cu calul și cu bogățiile sale, fără măcar a-i mulțumi bietului Peer. Peer ne place cu atât mai mult cu cât reușește să-și revină și din această ultimă umilință:

*Pretinzi să oprești mersul vremii, prin danț și poleială,
Vrei să-noți contra valului, plescăind din coadă,
Râvnești desfătări cu țopăială și zdrăvăneală
Sfârșind prin izbânda neroadă,
Că ajungi a fi la sfârșit*

*Un cocoș pe deplin jumulit,
Cum ar spune, la figurat, înțelepciunea bătrână
Când profetul a scăpat hățul din mână.
Proastă meserie prorocitul! Am fost jecmănit, nu-ricape îndoială.*

Cariera lui profetică odată încheiată, Peer devine un istoric bătrân, însă unul care ia frișca de deasupra. Ca și Vico, el caută „amintirile trecutului” și merge în Egipt să audă cum statuia lui Memnon întâmpină răsăritul soarelui. Impulsul lui Peer este o parodie a celui care îl împinge și pe Faust, care bântuie la Ibsen actele 4 și 5. În loc de extraordinara resurrecție goetheană a clasicismului, cu Faust ca amant al Elenei, îl avem pe Peer, turist norvegian, care scrie în caietului de însemnări:

*Statuia a cântat. Am auzit melodia lămurit
Atât că înțelesul cuvintelor nu l-am prea deslușit.
Desigur totul se reduce la o iluzionare
A simțurilor. Pentru astăzi nu am de făcut o altă însemnare.*

În loc să-l poarte pe Peer în abisul întunecat al istoriei clasice, Memnon îi amintește doar de regele trolilor. Ceea ce ar fi trebuit să fie confruntarea impunătoare cu marele sfinx de la Gizeh e concediată ca simplă istorie și îi pare lui Peer doar o altă întâlnire cu marele Boyg. Răspunsul oedipian la enigma „Ce e omul?” nu e dat de Peer, ci de Begriffinfeldt, directorul ospiciului din Cairo, care a venit și el la sfinx pentru a cunoaște (cum indică literal și numele Begriffinfeldt). Căutarea se termină când Begriffinfeldt îl proclamă pe Peer împăratul interpreților, care a dezlegat la enigma vieții spunând despre sfinxul cu natură de trol: „El este *el însuși*”. Buimăcit, dar mereu curios, Peer se trezește apoi la Clubul Erudiților, adică la ospiciu, unde Begriffinfeldt îi închide pe paznici într-o celulă și îi lasă liberi pe bolnavi, rostind o grandioasă sentință antihegeliană: „Rațiunea absolută / A murit azi-noapte la ora unsprezece fix”.

Rațiunea a murit, iar uimitul Peer domnește în locul ei, primind omagiul nebunului Huhu, un reformator al limbii; al unui felah, care poartă mumia regelui Apis în spinare, și mai ales al lui Hussein, un ministru care trăiește cu iluzia că e un stilou. Acestea erau pentru Ibsen crude satire politice, dar

ele și-au păstrat peste ani doar nebunia inspirată. Peer îl trimite pe Huhu să descifreze limbajul maimuțelor marocane, cu care se luptase mai devreme, și îl sfătuiește pe felah să se spânzure ca să devină precum regele Apis. Deși misiunea lui Huhu este dusă la îndeplinire fără probleme, sinuciderea felahului îl îngrozește pe Peer, iar o a doua sinucidere, aceea a omului-stilou Hussein, îl face pe Peer să leșine. Într-o apoteoză sublimă și sordidă, Begriffnfeldt îl încoronează pe Peer, care și-a pierdut cunoștința, cu o cunună de paie și toți îl aclamă pe Împăratul Sinelui în finalul actului 4.

Nu cred să existe vreo altă piesă în secolul XX care să reînvie ca *Peer Gynt*, în actul 4, tradiția lui Aristofan și a lui *Faust*, Partea a II-a. Verva lui Ibsen este de neînfrânt pe măsură ce sare de la o invenție șocantă la alta. Indiferent ce ar reprezenta Peer, nu trebuie să invocăm totuși moralismul augustinian, cum au făcut unii dintre cei mai buni critici ai lui Ibsen. Ibsen e mai mult un scor-pion decât un moralist și, în această piesă, mai dionisiac decât am fi crezut. Eric Bentley e poate prea aspru cu Peer, chiar mai aspru decât Ibsen:

„Peer Gynt este un anti-Faust. El arată celălalt chip al luptei faustice, lupta pentru carierismul modern, cu toate implicațiile lui. Prin veselia lui lipsită de scrupule, prin egoismul lui aventuros și prin imoralitatea amabilă, Peer Gynt este un Don Quijote al comerțului liber și ar trebui să devină sfântul care patronează Asociația Națională a Producătorilor.“

La un moment dat, Peer a fost într-adevăr un mare baron al hoților, dar el e prea plin de viață și în continuă metamorfoză pentru a se mulțumi cu un singur rol. Interesul față de propria persoană îi produce un fel de dezinteres pragmatic. Peer este un geniu al jocului, un joc nebunesc, de trol. Ibsen, ca și Cervantes sau Shakespeare, nu e interesat de căderea omului. A fi trol nu este o revoltă împotriva lui Dumnezeu, chiar atunci când e prezentă mai mult la oameni decât la trol. Actul 4 din *Peer Gynt* este tot atât de anticreștin cât este și antihegelian; rațiunea absolută și spiritualitatea absolută mor la miezul nopții, în vreme ce Peer, deși învins, continuă să trăiască.

Orice ar crede criticii, Ibsen nu-l consideră pe Peer un eșec sau un om dezumanizat. *Faust*, Partea a II-a, este un poem dramatic mai mare decât *Peer Gynt*, dar, spre deosebire de Faust, Peer este reprezentarea triumfală a unei personalități. Ceea ce prețuiește Ibsen la Peer ar trebui să prețuim și

noi: personalitatea idiosincratică refuzând să se lase coborâtă sau redusă la locul comun, ceea ce reprezintă climaxul actului 5 din piesă. Mă opun fără dubii unei idei susținute de mulți și exprimate cel mai tranșant de Michael Meyer în *Dosarul Ibsen* (1985):

„Fie că îl considerăm pe Peer mort în ospiciu sau în naufragiu, actul 5 reprezintă, desigur, fie derularea trecutului său în clipa morții, fie (ceea ce este probabil același lucru) rătăcirea sufletului său în purgatoriu.“

Peer Gynt nu moare nici în ospiciu, nici în naufragiu; el e încă viu când cade cortina. Precum Ulise și Sancho Panza și spre deosebire de Don Quijote, Falstaff și Faust, Peer este un supraviețuitor, așa cum și trebuie să fie precursorul lui Leopold Bloom. Ibsen îl ucide cu bucurie pe Brand într-o avalanșă, dar n-ar fi putut suporta să-l ucidă pe Peer Gynt. Marii trol – Hedda Gabler, Solness și Rubek – trebuie să moară cu toții, dar Peer, doar în parte trol, reprezentând viziunea al lui Ibsen asupra vieții, trebuie să trăiască. Întreg actul 5 este un refuz al morții – pe mare, prin dizolvarea personalității sau prin suferințele din purgatoriu. Lui Peer Gynt nu i se potrivește apoteoza faustică într-o sferă angelică feminină; în schimb, Ibsen aduce în scenă întoarcerea la femeia care devine în același timp mamă și, mult mai târziu, mireasă.

Criticii și regizorii nu trebuie să se teamă că scena e melodramatică sau sentimentală. Este de fapt ultimul șoc pe care ni-l produce Ibsen într-o dramă atât de șocantă. Trolii nu l-au putut distruge pe Peer, pentru că l-a susținut o femeie; ciudatul călător și turnătorul de nasturi sunt învinși de aceeași enigmă goetheană și byroniană. Relația lui Peer cu Aase, mama lui, și cu Solveig cea sfântă este deliberat incertă la Ibsen, pentru că ne amintim mai degrabă aventurile erotice ale eroului, ca ființă umană sau ca trol. Elementul de legătură este pofta de viață, pentru care Ibsen îi iartă lui Peer aproape totul.

Actul 5 îl întunecă pe Peer, generând primele momente urâte ale piesei. Stranietatea lui *Peer Gynt* provine și din faptul că este mai mult o trilogie decât o singură operă. Peer din primele trei acte, având douăzeci de ani, este un vitalist eroic, destul de misterios pentru a fi pe jumătate trol prin energiile și dorințele sale. Peer din actul 4, de vârstă mijlocie, este și un ins matur plin de umor, dar și un ticălos, aventurile sale fantastice depășind granița naturalului.

Supranaturalul cuprinde actul final, în care Peer, bătrân, își mai pierde din umor și devine în același timp mai pesimist, dar și un caracter mai pregnant. Deși *Peer Gynt* este cea mai originală și mai puțin shakespeariană piesă, această evoluție dublă a lui Peer corespunde celei a lui Falstaff în partea a doua din *Henric IV*.

Atmosfera schimbată din actul final se datorează, într-o oarecare măsură, și întoarcerii mărilor în munții Norvegiei. Bătrânețea – a lui Peer, dar și a lui Ibsen – aduce cu sine pustiul unui cosmos unde moartea e la ea acasă. Ca și Goethe și *Faust*, Partea a II-a (cărui îi este îndatorat), Ibsen are o viziune mărturisit elitistă asupra nemuririi. Sufletele sunt topite toate la un loc și abia apoi o nouă viață poate să renască; marile suflete creatoare își mențin însă individualitatea după moarte. Acest concept apare mai întâi la Petrarca, dar Goethe și Ibsen îl reînvie în scrierile lor privindu-l la mimită, literal. Întrebarea care se impune este: în ce constă măreția lui Peer Gynt, acum, când natura lui de trol își atinge punctul maxim, justificând faptul că îi ține la distanță pe straniul călător și pe turnătorul de nasturi? Una este ca Gretchen (și Goethe) să-l salveze pe Faust, dar de ce ni se pare mai plauzibil ca Solveig (și Ibsen) să-l salveze pe Peer Gynt?

Spre cinstea artei sale de dramaturg, Ibsen nu ne ajută deloc să înțelegem acest mister. Peer devine pentru prima oară imposibil pentru cititor, chiar dacă nu și pentru straniul călător, cel care vrea cadavrul lui Peer în scopul unor cercetări oribile și care rostește cuvinte memorabile pentru a-l încuraja pe erou: „Nimeni nu moare în cea de-a doua jumătate a ultimului act”. Spre sfârșitul acestui ultim act, Peer îl întâlnește pe turnătorul de nasturi, cel care structurează restul piesei. Influența lui Goethe asupra lui Ibsen a fost studiată cu subtilitate de A.E. Zucker încă din 1942, când a comparat tonul turnătorului de nasturi cu cel al lui Mefisto. Inventivitatea lui Ibsen o egalează pe a lui Goethe prin umorul sardonice și macabru, ce capătă și mai multă forță datorită unei obsesii de o viață, datând din copilăria lui Ibsen. Când era copil, folosisse o oală pentru turnat într-un joc de fabricat nasturi, așa cum spune Aase, la începutul piesei, că făcuse și copilărosul Peer. Când turnătorul de nasturi îi spune lui Peer „Tu cunoști meșteșugul”, el atinge un punct sensibil, în care fascinația dintr-o îndepărtată perioadă a copilăriei și teroarea coexistă. Metafora este biblică și profetică, implicând mai mult ideea de purificare

decât de pedeapsă, deși această purificare constă, în mod ironic, în pierderea propriei identități, o perspectivă terifiantă pentru Peer (și pentru Ibsen).

„Prietene, e timpul să te topim“ îi spune turnătorul de nasturi lui Peer, și farmecul său se datorează și răbdării sale, dorinței de a fi amânat până la următoarea răscruce de drumuri. El știe că Peer îl va întâlni pe obositul rege detronat al trolilor și că va auzi din nou cuvintele sale: *de ajuns*. „E de ajuns să fii trol“ se transformă, practic, în „Prietene, e timpul să te topim“. La a doua întâlnire, dialogul dintre Peer și turnătorul de nasturi ia o întorsătură căreia criticii lui Ibsen tind să îi dea o interpretare creștină. Sincer mirat, Peer întreabă ce înseamnă să fii tu însuși, iar turnătorul de nasturi îi răspunde cu un paradox teribil de simplu: „A fi tu însuși înseamnă a te ucide pe tine însuși“.

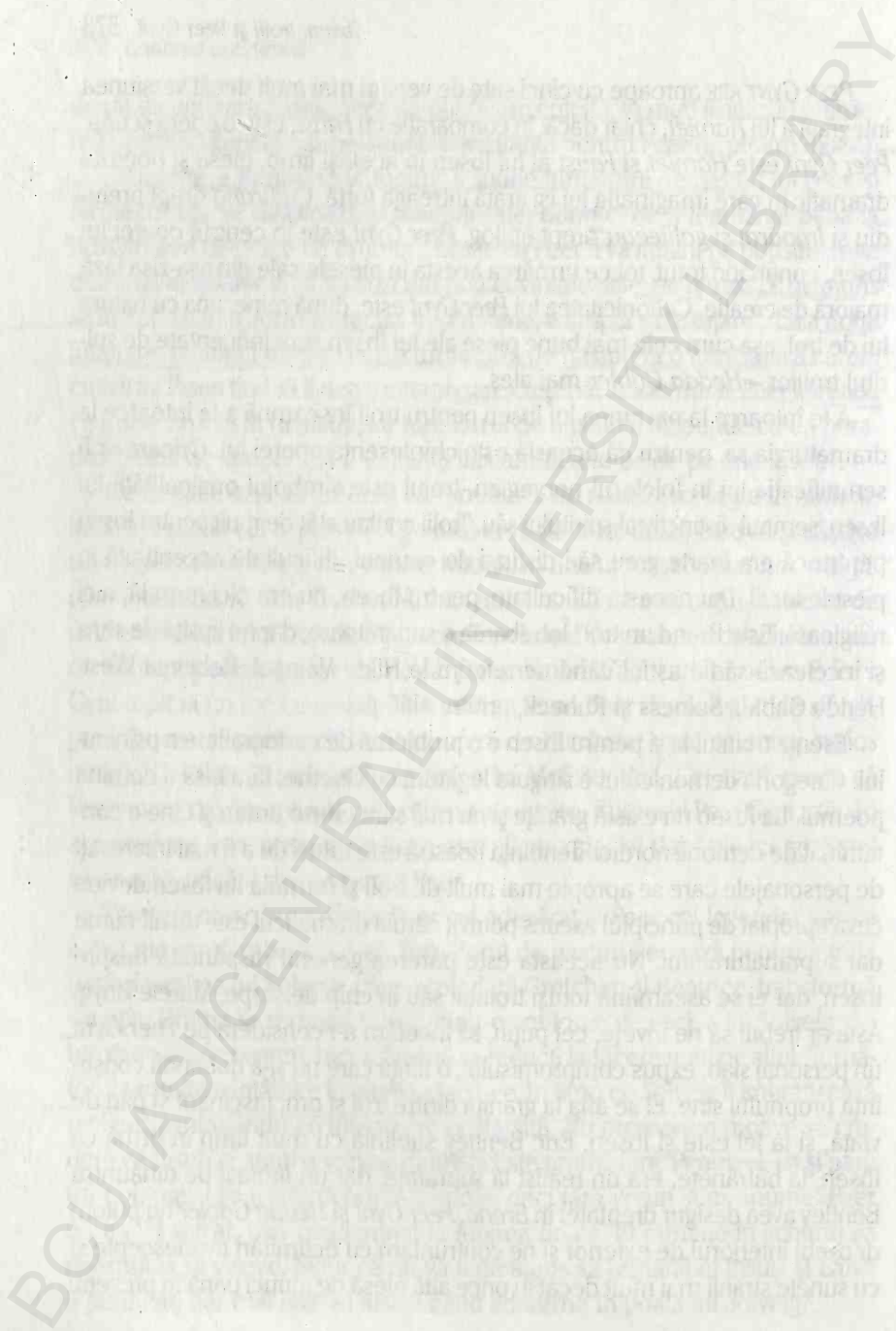
Ce ne face însă să credem că turnătorul de nasturi vorbește în numele lui Ibsen sau în cel al piesei? Nu există erou de-al lui Ibsen care să-și câștige sinele prin sinucidere, nici măcar Rubek, în finalul piesei *Când noi, morții, vom învia* sau Hedda Gabler. Nici un artist nu a fost mai puțin interesat de uciderea propriului sine decât Ibsen. Turnătorul de nasturi e doar îndeajuns de înțelept pentru a accepta nesfârșite amânări. Căci cum ar putea fi Peer Gynt topit la un loc cu ceilalți? Într-atât se teme Peer de un astfel de sfârșit, greu de crezut pentru el, încât se oferă de bunăvoie unui personaj curios numit „Cel slab“, varianta ibseniană a lui Mefisto; dar „Cel slab“ crede că Peer nu merită damnarea, cel puțin nu incognito. Făimosul Peer Gynt, stăpân al propriului sine, precum Quijote, este altceva și „Cel slab“ pleacă spre sud să-l caute, păcălit de travestitul Peer.

Discuția crescândă dintre Peer cel adevărat și Peer cel legendar pare a fi cea din urmă miză a piesei. Turnătorul de nasturi cedează pentru a treia oară și venirea lui Solveig, care e totodată Gretchen și Beatrice, transformă situația. Drama se termină totuși printr-o antifonie de voci, a lui Solveig și a turnătorului de nasturi, încercând să se reducă la tăcere unul pe altul. Turnătorul promite o întâlnire la ultima răscruce, în timp ce Solveig îl îmbrățișează pe Peer, promițându-i o întoarcere nesfârșită. Nu prea avem motive să credem că Ibsen ar aproba vreuna dintre aceste promisiuni. Pentru el, ca și pentru noi, piesa se termină printr-o ironie, deci fără vreun sens anume. Peer nu e aici salvat, nici condamnat la topirea finală. El rămâne în schimb să doarmă și să viseze. Sigur că nu va fi de ajuns să rămână el însuși și că va fi purificat; dar mai este el însuși când adoarme în poala lui Solveig?

PEER GYNT ARE aproape cu cinci sute de versuri mai mult decât versiunea integrală a lui *Hamlet*, chiar dacă, în comparație cu *Faust*, este o operă scurtă. *Peer Gynt* este *Hamlet* și *Faust* al lui Ibsen în același timp, piesa și poemul dramatic în care imaginația lui își arată întreaga forță. Cu *Brand* drept preludiv și *Împărat și galileean* drept epilog, *Peer Gynt* este în centrul operei lui Ibsen, conținând totul, tot ce urmărea acesta în piesele sale din așa-zisa fază majoră de creație. Canonicitatea lui *Peer Gynt* este, după mine, una cu natura lui de trol, așa cum cele mai bune piese ale lui Ibsen sunt influențate de spiritul trolilor – *Hedda Gabler* mai ales.

A te întoarce la pasiunea lui Ibsen pentru trolii înseamnă a te întoarce la dramaturgia sa, pentru că aceasta este chintesența operei lui. Oricare ar fi semnificația lui în folclorul norvegian, trolul este simbolul originalității lui Ibsen, semnul distinctiv al spiritului său. Trolii contau atât de mult pentru Ibsen pentru că era foarte greu să-i distingi de oameni, dificultate accentuată în piesele târzii. Dar această dificultate, pentru Ibsen, nu era nici morală, nici religioasă. Este Brand un trol? Întrebarea e supărătoare, dar nu lipsită de sens și încetează să fie astfel când ne referim la Hilde Wangel, Rebecca West, Hedda Gabler, Solness și Rubeck, printre alții.

Esența trolului la și pentru Ibsen e o problemă de cartografiere a psihicului. Categoria demonicului e singura legătură cu Goethe, fără însă a domina poemul. La Ibsen nu există granițe și nu mai știm cine e uman și cine e contaminat de demonii nordici. Tendința noastră este totuși de a fi mai interesați de personajele care se apropie mai mult de trol și formula lui Ibsen devine ceva apropiat de principiul ascuns potrivit căruia dramaticul este un alt nume dat supranaturalului. Nu aceasta este părerea general răspândită despre Ibsen, dar el se aseamănă totuși trolului său în chip de șarpe, Marele Boyg. Asta ar trebui să ne învețe, cel puțin, să încetăm a-l considera pe *Peer Gynt* un personaj slab, expus compromisului, o ființă care nu și-a dobândit conștiința propriului sine. El se afla la granița dintre trol și om, fascinant și plin de viață, și la fel este și Ibsen. Eric Bentley sublinia cu mult timp în urmă că Ibsen, la bătrânețe, era un realist la suprafață, dar un fantast pe dinăuntru. Bentley avea desigur dreptate: în *Brand*, *Peer Gynt* și *Hedda Gabler* nu putem deosebi interiorul de exterior și ne confruntăm cu delimitări evanescente și cu sunete stranie mai mult decât în orice altă piesă de atunci până în prezent.



PARTEA A IV-A

Epoca haotică

16. Freud – o lectură shakespeariană

FIECARE CRITIC SE AMUZĂ (sau ar trebui să se amuze) într-un anume fel. Mie îmi place să mă amuz comparând „critica literară freudiană” cu Sfântul Imperiu Roman: nici sfânt, nici imperiu, nici roman; nici critică, nici literară, nici freudiană. Freud nu e vinovat decât parțial de reduționismul continuatorilor săi anglo-americani; nu poartă nici o răspundere pentru psiholingvistica franco-heideggeriană a lui Jacques Lacan și *compania*. Fie că vrei să consideri inconștientul drept un motor cu ardere internă (ca freudienii americani) sau ca o structură alcătuită din foneme (ca freudienii francezi) sau o veche metaforă (ca mine), nu îl poți înțelege mai bine pe Shakespeare aplicând pieselor sale harta freudiană a psihismului sau sistemul analitic freudian. Alegorizarea freudiană a lui Shakespeare este la fel de nesatisfăcătoare ca și alegorizările curente foucauldiane (neoistoriste), marxiste sau feministe ori mai vechile perspective creștine și morale asupra pieselor, interpretate prin lentile ideologice.

Ani de zile am tot susținut că Freud este, în esență, o transpunere a lui Shakespeare în proză: viziunea lui Freud asupra psihologiei e derivată, nu chiar inconștient, din lectura pieselor lui Shakespeare. Fondatorul psihanalizei l-a citit pe Shakespeare în original toată viața și l-a recunoscut drept cel mai mare dintre scriitori. Shakespeare l-a obsedat pe Freud așa cum Freud ne obsedează și pe noi; cu sau fără voia lui, Freud îl cita (fidel sau distorsionat) pe Shakespeare în conversație, în scrisori și în propria literatură psihanalitică. Nu putem spune că Freud l-a iubit pe Shakespeare la fel ca pe Goethe sau Milton, dar nici nu mi se pare că ar putea fi considerat ambivalent în ceea ce-l privește pe Shakespeare. Freud nu iubea Biblia și nici nu avea o atitudine ambivalentă față de ea, iar Shakespeare, mai mult decât Biblia, a devenit o autoritate ascunsă pentru Freud, maestrul nerecunoscut.

Conștient sau nu, la un anumit nivel, Freud l-a asociat, în chip ciudat, pe Shakespeare cu Moise, ca în eseul său despre Moise al lui Michelangelo. Această meditație remarcabilă asupra sculpturii lui Michelangelo a fost publicată anonim în 1914, în revista de psihanaliză *Imago*, de parcă Freud ar fi vrut să o renege în același timp în care o făcea cunoscută discipolilor săi. El începe prin a observa caracterul uimitor sau enigmatic al unor capodopere ale literaturii sau sculpturii și, înainte de a se referi la Moise și la Michelangelo, vorbește de *Hamlet* ca despre o problemă pe care psihanaliza a rezolvat-o. Afirmția trădează un dogmatism supărător, ascuns sub masca anonimatului:

„Să luăm ca exemplu capodopera lui Shakespeare, *Hamlet*, o piesă veche de trei sute de ani. Am urmat îndeaproape literatura psihanalitică și accept punctul ei de vedere, potrivit căruia numai când s-a descoperit analitic faptul că tema lui Oedip se află în centrul tragediei s-a putut explica misterul semnificației sale. Până în acel moment, au existat o mulțime de încercări interpretative contradictorii și o mare varietate de opinii în legătură cu caracterul eroului și cu intenția dramaturgului. Oare Shakespeare încearcă să ne impresioneze reprezentând un bolnav, un om slab și ineficace sau un idealist prea bun pentru lumea reală? Și câte dintre aceste interpretări nu ne lasă reci – atât de reci, încât nu reușesc deloc să explice semnificația piesei sau să ne ispitească să-i descoperim splendoarea gândului ori a limbajului? Și totuși, nu demonstrează oare aceste încercări faptul că simțim nevoia să descoperim în piesă o sursă de putere dincolo de toate acestea?”

Decât să polemizez cu acest punct de vedere, prefer să mă întreb de ce Freud a ales să-l analizeze pe *Hamlet* în legătură cu Moise al lui Michelangelo. În mod ciudat, el e mult mai sugestiv și mai imaginativ în interpretarea statuii de marmură decât în reducerea celui mai complex personaj shakespeareian la o victimă a unei fixații oedipiene. Probabil că identificarea cu Moise a stimulat imaginația lui Freud, dar ținând să cred că Shakespeare i-a provocat lui Freud o teribilă anxietate, ceea ce nu se întâmplă în cazul lui Michelangelo. În cele din urmă, Freud avea să-i lege indirect pe Moise și pe Shakespeare, într-un mod straniu; ambii erau altceva decât ceea ce păreau a fi, iar Freud a refuzat orice interpretare tradițională a vreunuia. În faza finală a lui Freud,

Moise și monoteismul l-a înlocuit pe profetul evreu din Biblie cu un egiptean, în timp ce William Shakespeare este văzut în existența sa istorică drept actor, nu și scriitor.

Freud a susținut până la moarte că Moise a fost egiptean, iar contele de Oxford a scris piesele și poemele fals atribuite lui Shakespeare. A doua idee propusă de J. Thomas Looney în *Shakespeare Identified* (*Shakespeare identificat*, 1921) este chiar mai nebunească decât prima. Cu toate acestea, ipoteza lui Looney a devenit adevăr pentru Freud în numai câțiva ani și încă era susținută în opera lui târzie, publicată postum, *Idei generale în psihanaliză*. Nimic n-ar fi putut fi mai straniu, desigur: Edward de Vere, al șaptesprezecelea conte de Oxford, s-a născut în 1550 și a murit în 1604. El a murit deci înainte de scrierea unor piese ca *Regele Lear*, *Macbeth*, *Antoni* și *Cleopatra* și a ultimelor idile shakespeareane. Pentru a fi de acord cu Looney, trebuie să începi prin a susține că aceste piese existau în manuscris la moartea lui Oxford și abia apoi să cauți alte argumente. Cum a putut Freud, poate cea mai luminată minte a secolului nostru, să cadă într-o asemenea absurditate?

Dorința lui Freud ca Shakespeare să nu fie Shakespeare a luat diferite forme înainte de fericita descoperire a ipotezei lui Looney. Se simte că Freud era deschis oricărei posibile sugestii conform căreia fiul vânzătorului de mănuși din Stratford, actorul William Shakespeare, n-ar fi fost decât un impostor. Ernest Jones, hagiograful lui Freud, ne spune că Meynert, care l-a învățat pe tânărul Freud anatomia creierului, credea că Sir Francis Bacon scrisese operele lui Shakespeare. În ciuda admirației sale pentru Meynert, Freud nu a vrut să devină totuși un baconian, dintr-un motiv evident: puterea de cunoaștere a lui Bacon, grefată pe eminența lui Shakespeare, ne-ar da un autor cu „cea mai teribilă minte pe care lumea a văzut-o vreodată”.

Respingând teza baconiană, Freud a strâns orice ipoteză stranie despre și împotriva lui Shakespeare, între care și aceea a unui savant italian, potrivit căreia numele acestuia era o versiune a unui francez: Jacques Pierre! Oricine ar fi vorbit despre aflarea adevăratei identități a actorului din Stratford l-ar fi găsit pe Freud foarte receptiv. Când a găsit cartea lui Looney, în 1923, a receptat-o fără urmă de îndoială. Contele de Oxford murise înainte de scrierea lui *Lear*, dar asta nu mai conta; ceea ce conta era că Oxford, ca și Lear, avusese trei fete. Prietenii lui Oxford terminaseră *Regele Lear* în locul lui, după ce acesta murise, iar actorul din Stratford oricum avusese doar două

fete. Cum e posibil ca o minte atât de pătrunzătoare ca a lui Freud să ia în serios o astfel de interpretare literală? Complexul lui Oedip, atribuit lui Hamlet cu decenii în urmă de către Freud, era acum complexul Oxford. Ca autor al lui *Hamlet*, Oxford și-a pierdut tatăl când era încă mic și, în cele din urmă, s-a îndepărtat de mama sa, care se recăsătorise. N-ar fi ajutat cu nimic dacă cineva i-ar fi spus lui Freud că astfel de practici erau comune în înalta aristocrație elizabetană; el dorea, avea nevoie ca autorul lui *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth* să fi fost un nobil bogat și puternic.

Dacă Freud îi datora, într-adevăr, mult prea mult lui Shakespeare, cu ce i se ușura lui povara dacă Oxford, și nu actorul de provincie, îi era precursorul? Să fi fost acesta doar un snobism social vienez? Eu cred că Freud dorea cu tot dinadinsul să citească marile tragedii ca pe niște dezvăluiri autobiografice. Actorul din Stratford putea să fi scris *Nevestele vesele din Windsor*, dar nu și marile tragedii de familie: *Hamlet*, *Regele Lear*, *Othello*, *Macbeth*. Într-o scrisoare către vechiul său prieten, Arnold Zweig, din 2 aprilie 1937, Freud pare să-și piardă cu totul controlul, încercând să-l convertească pe buimăcitul său amic:

„El nu pare să-și poată justifica pretențiile în vreun fel, în timp ce Oxford are toate dovezile de partea lui. Mi se pare de neconceput ca Shakespeare să fi scris despre lucruri pe care nu le-a trăit: nevroza lui Hamlet, nebunia lui Lear, sfidarea lui Macbeth și caracterul lui Lady Macbeth, gelozia lui Othello etc. Aproape că mă enervează că tu poți susține așa ceva“ (după versiunea engleză a lui Ernst L. Freud).

Citesc aceste rânduri cu uimire: suntem în fața unei gândiri puternice și complexe, în plină forță creatoare; este gândirea epocii noastre, într-adevăr, așa cum cea a lui Montaigne a fost gândirea epocii lui Shakespeare. Gândirea lui Shakespeare, așa cum Freud știe, dar refuză să accepte, a fost gândirea tuturor epocilor și nu va putea fi egalată în secolele următoare. Freud nu era lipsit de imaginație și totuși vorbește de imaginația shakespeariană, care „ia totul la mână a doua“.

Freud e cumplit de defensiv. E ca și cum ar fi nevoie ca *Hamlet* să fi fost scris de Hamlet, *Lear* de Lear, *Macbeth* de Macbeth și *Othello* de Othello. Raționamentul ar fi, desigur, că Freud însuși și-a scris propriul *Hamlet* în *Inter-*

pretarea viselor, propriul *Lear* în *Trei eseuri asupra teoriei sexualității*, propriul *Othello* în *Inhibiții, simptome, anxietăți* și propriul *Macbeth* în *Dincolo de principiul plăcerii*. „Bărbatul din Stratford“ nu putea să inventeze psihologia freudiană; nici contele de Oxford, un pair mândru și misterios, nu ar fi putut-o inventa, dar ar fi putut să o trăiască, spre deosebire de umilul actor.

Pentru cineva care nu e un freudian convins, este evident că aici e vorba de vechea poveste a influențelor literare și a anxietăților generate de ele. Shakespeare este inventatorul psihanalizei, Freud, cel care a codificat-o. Dar o rescriere a operelor lui Shakespeare nu i-a fost de ajuns lui Freud; precursorul amenințător trebuia demascat, distrus, făcut să cadă în dizgrație. Actorul din Stratford era un falsificator, cel mult un plagiator. Oxford, marele necunoscut, era protagonistul tragic care putea scrie tot ceea ce pătimise. Față de Freud, Oxford e doar un Ilie față de Mesia, cel care strigă în pustiul psihi-cului profeția venirii adevăratului interpret. Egipteanul Moise, cel imaginat de Freud, va fi ucis de evrei și va deveni părintele totemic, mai puternic decât fusese în viață ca profet. În ipoteza lui Freud, inspirată de Looney, Shakespeare a fost cu totul distrus și înlocuit de un aristocrat titanice, mai puțin puternic decât fusese poetul-dramaturg în viață.

EVIDENT, DISCUT aici despre Freud ca scriitor și despre psihanaliză ca literatură. Această carte studiază canonul occidental literar, iar adevărata valoare a lui Freud apare când e privit ca scriitor. Ca terapie, psihanaliza e pe cale de dispariție, dacă nu a și dispărut. Supraviețuirea ei în canon e asigurată de ceea ce a scris Freud. Cineva ar putea obiecta că Freud este un gânditor original și un autor puternic, iar eu aș replica desigur că Shakespeare e un gânditor și mai original. Nu e nevoie să adăugăm realizările lui Francis Bacon la cele ale lui Shakespeare pentru a fi în fața celui mai mare psiholog din istoria lumii.

Nu vreau să spun că Shakespeare a fost doar un psiholog moralist, iar Freud a inventat psihologia abisală. Hamlet nu avea complexul lui Oedip, dar Freud avea în mod sigur complexul lui Hamlet și psihanaliza ar putea fi un complex Shakespeare. Studiind influențele literare, nu știu cum aș putea supralicita influența lui Shakespeare asupra lui Freud. Ea nu diferă decât în grad de cea exercitată asupra lui Goethe, Ibsen, Joyce și mulți alții despre care se vorbește în această carte. Eu vreau să merg însă mai departe: Shakespeare

îl influențează pe Freud așa cum Emerson îl influențează pe Whitman. Prin „precursor” înțeleg ceea ce reprezenta Wordsworth pentru Shelley, Shelley pentru Yeats sau Yeats pentru toți poeții anglo-irlandezi de după el, printre care și Seamus Heaney. Am discutat deja despre anxietatea lui Freud față de Shakespeare; dacă n-ar fi existat Looney, Freud l-ar fi inventat el pe contele de Oxford.

Critica literară freudiană aplicată operei lui Shakespeare este o mare glumă; critica shakespeariană aplicată lui Freud se va naște greu, dar se va naște, așa cum Freud, ca scriitor, va supraviețui dispariției psihanalizei. O metodă veche și universală de vindecare este preluarea prin empatie a suferinței de către un șaman și a fost mult studiată de antropologi și de istorici ai religiei. Șamanismul a apărut înaintea psihanalizei și îi va supraviețui; el este forma cea mai pură a psihiatriei dinamice. Opera lui Freud, o descriere a totalității naturii umane, transcende cu mult terapia freudiană demodată. Dacă există o esență a lui Freud, ea trebuie căutată în viziunea lui asupra psihismului ca un continuu război civil. Scindarea aceasta presupune o imagine a organizării personalității și un număr de mituri și metafore capabile să dinamizeze această organizare (sau, în termeni literari, să o dramatizeze). Această configurație freudiană include energia psihică, pulsunile, mecanismele de apărare. Deși Freud, cum e firesc pentru un fondator, și-a făcut o autoanaliză pentru a descoperi sau inventa propria dramă a sinelui, le-a interzis în mod explicit celor care veneau după el să îl imite.

Această primă autoanaliză și-a revendicat coerența de la o paradigmă dramatică și Freud a găsit-o acolo unde o găsiseră și romanticii europeni: la Hamlet. Oedip a fost apoi adus cu forța și suprapus lui Hamlet, pentru a camufla tot ceea ce Freud îi datora lui Shakespeare. Analogiile freudiene dintre cele două tragedii reprezintă o greșeală și nu pot fi susținute decât printr-o analiză care se bazează pe supraevaluarea a ceea ce Freud numea „complexul oedipian”. Un complex al lui Hamlet este o opțiune foarte fecundă, de vreme ce nu avem un alt personaj mai inteligent în toată literatura occidentală. Oedip al lui Sofocle ar fi putut avea un complex al lui Hamlet (pe care îl definesc astfel: a gândi nu foarte mult, ci mult prea bine), dar Hamlet sigur nu are complexul lui Oedip.

Hamlet iubește și cinstește amintirea tatălui său și e destul de rezervat față de mama sa. Presupunerea lui Freud este că Hamlet o dorește inconștient

pe mama sa și nutrește gânduri ucigăse față de tatăl său, de felul celor concretizate de Claudius. Shakespeare e mai subtil; tragediile sale oedipiene sunt *Macbeth* și *Regele Lear*, dar nu *Hamlet*. Regina Gertrude, de curând apărută de critica feministă, nu are nevoie să i se găsească circumstanțe atenuante. Ea e în mod evident o femeie cu o sexualitate exacerbată, care trezește mai întâi pasiunea regelui Hamlet și apoi pe a regelui Claudius. Freud nu observă acest lucru, dar Shakespeare a avut grijă să arate că prințul Hamlet fusese un copil cam neglijat, cel puțin de tatăl lui. Nu ni se spune nicăieri în piesă, nici măcar în scena apariției fantomei, că tatăl și-ar fi iubit fiul. Un mare războinic, ca și Fortinbras, regele pare să nu fi avut timp pentru copilul lui, împărțindu-se între treburile statului, război și plăcerile oferite de soția sa. De aceea, când fantoma îl incită pe Hamlet la răzbunare, ea strigă: „Dacă tu ți-ai iubit vreodată tatăl“, dar nu spune nimic de afecțiunea tatălui pentru prinț. La fel, în primul său solilocviu, Hamlet accentuează afecțiunea dintre tatăl și mama sa și trece sub tăcere prețuirea lor, dacă există vreuna, pentru el. Amintirile sale despre dragoste, primită sau oferită, se leagă de bietul Yorick, bufonul tatălui său, care a luat locul părinților, atât de legați unul de altul:

„Vai, sărmanul Yorick! L-am cunoscut, Horațio; era o tolă nesecată de glume; avea o fantezie deosebit de bogată. M-a purtat în cărcă de mii de ori; și acum, cât de scârbos îmi apare în închipuire! – mi se-ntoarce stomacul pe dos. Aici atârnav buzele pe care le-am sărutat de nu știu câte ori.“

În actul 5, în scena din cimitir, Hamlet este, virtual, dincolo de orice sentiment, chiar și atunci când el și Laert se ceartă, susținând fiecare că el a iubit-o mai mult pe Ofelia. Tristețea elegiei pentru Yorick ar fi trebuit să-l facă pe Freud să observe că probabil nici nu existaseră alte buze – ale Ofeliei, ale reginei Gertrude sau ale regelui Hamlet – pe care eroul să le fi sărutat de nenumărate ori. Conceptul freudian al complexului lui Oedip este capodopera a ceea ce Freud numea ambivalență emoțională, pe care a crezut că a formulat-o cel dintâi. Am ajuns la concluzia că acest complex al lui Oedip este total irelevant pentru Hamlet, dar oare unde a găsit Freud marea ambivalență cognitivă și afectivă în literatură? Unde altundeva decât în Hamlet, personajul în care Shakespeare și-a dat pentru prima dată măsura geniului său

în configurarea ambivalenței? Hamlet dă Europei și lumii lecția ambivalenței de patru secole deja, iar Freud n-a fost decât un întârziat în interpretarea lui Hamlet. Pentru interpretarea dată lui Hamlet, Freud nu poate lua note de trecere, în timp ce Hamlet își întrece toți rivalii în comentarea problemelor freudiene. Iată punctul de plecare, în celebra scrisoare a lui Freud, din 15 octombrie 1897, către Wilhelm Fliess:

„De atunci, am parcurs mult drum, dar nu am ajuns încă la un loc de odihnă. A comunica incompletul e atât de greu și m-ar duce atât de departe de calea bătută, încât sper că mă vei ierta și că te vei mulțumi să auzi părțile asupra cărora sunt sigur. Dacă analiza continuă așa cum prevăd, am să aștern totul pe hârtie sistematic și îți voi prezenta rezultatele. Până acum, n-am găsit nimic complet nou, ci doar complicații, cu care m-am obișnuit deja. Nu e ușor. A fi total sincer cu tine însuși e un bun exercițiu. O singură idee cu caracter universal mi-a venit. Am găsit și în cazul meu dragostea pentru mamă și gelozia față de tată, și cred acum că acesta e un fenomen general al primei copilării, chiar dacă apare mai repede la copiii care au ajuns isterici. (Același lucru se întâmplă și cu «romantările originilor» în cazul paranoicilor – eroi, fondatori de religii.) Dacă așa stau lucrurile, forța acaparatoare a lui *Oedip rege* devine inteligibilă, în ciuda tuturor obiecțiilor raționale față de soarta inexorabilă conținută în poveste, și putem înțelege de ce alte piese de teatru având ca motor soarta au fost niște eșecuri. Ne revoltăm împotriva oricărei sorți individuale, arbitrar, precum cea din *Ahnfrau* etc., dar mitul grec înfățișează acea constrângere exterioară pe care fiecare o recunoaște, pentru că a trăit-o pe propria-i piele. Fiecare individ din public a fost cândva, în fantezmele sale, un Oedip în devenire și acest vis devenit realitate l-a făcut să se retragă îngrozit, cu toată forța de represiune ce separă starea infantilă de cea prezentă.

Ideea care mi-a venit a fost că același lucru ar putea sta la baza lui *Hamlet*. Nu sugerez că Shakespeare a intenționat acest lucru, ci mai degrabă că un eveniment real l-a determinat să scrie, pentru că inconștientul lui îl înțelegea pe cel al eroului. Cum poate cineva explica fraza isterică a lui Hamlet: «Așadar, conștiința face din noi niște lași» și ezitarea lui de a-și răzbuna tatăl și de a-și ucide unchiul, deși

el însuși își trimite curtenii și pe Laert cu atâta ușurință la moarte? Cea mai bună explicație ar fi aceea a chinului iscat în sine de amintirea obscură că el însuși ar fi săvârșit aceeași faptă împotriva tatălui său, datorită pasiunii nutrite pentru mama sa – «folosește pe fiecare prin deșertăciunea lui și cine oare va scăpa de această flagelare?». Conștiința lui este sentimentul inconștient al vinei. Oare răceala lui când vorbește cu Ofelia, refuzul instinctului de a procrea și, în final, transferul faptei dinspre tatăl său înspre Ofelia nu sunt tipic isterice? Și, în cele din urmă, nu reușește el, în aceeași manieră remarcabilă, ca majoritatea istericilor, să aducă pedeapsa asupra lui însuși și să aibă soarta tatălui său, fiind otrăvit de același rival?”

Strania răutate a părții a doua a fragmentului, luat ca interpretare a lui Hamlet, mă lasă fără grai, dar forța literară rezistă slabei rescrieri a unui rival care îl otrăvise pe Freud și a continuat să-l otrăvească. Cât de diferite sunt aceste două paragrafe: *Oedip rege* e interpretat la modul abstract și distant față de text, în timp ce Hamlet e privit de aproape, detaliile și reminiscențele verbale fiind numeroase. Remarcile despre Oedip se puteau face despre orice altă operă literară tragică; nimic aici nu e specific piesei lui Sofocle. Dar *Hamlet* este o problemă personală pentru Freud: el e citit de piesă și i se permite să se analizeze pe sine însuși ca un Hamlet. Hamlet nu are decât scurte izbucniri de isterie, dar Freud are pacienți isterici și îl include pe Hamlet între ei. Ceea ce e mai interesant este că el însuși se subordonează lui Hamlet și ambivalenței acestuia. Asimilarea continuă în cartea despre vise a lui Freud, *Interpretarea viselor* (1900), unde complexul lui Oedip este formulat pentru prima dată explicit, deși nu e numit ca atare până în 1910.

Până la 1900, Freud învățase deja să-și mascheze influențele shakespeareiene; în cartea despre vise ne oferă o relatare completă (deși curios de seacă) privitoare la *Oedip rege* înainte de a ajunge la persoana lui Hamlet. În mod ciudat, nu *Oedip rege* este preocuparea de bază a lui Freud, ci *Hamlet*, și totuși conceptul ales nu este „complexul lui Hamlet”. Puține personalități din istoria culturii au avut atâta succes ca Freud în a strecura concepte în conștiința noastră. „O, desigur, este complexul lui Oedip și toți îl avem”, am învățat să murmurăm cu toții, dar este, de fapt, complexul lui Hamlet și nu îl au în mod necesar decât scriitorii și alți creatori.

De ce nu l-a numit Freud „complexul lui Hamlet“? Oedip își ucide tatăl fără să știe, în timp ce Hamlet nu avea astfel de impulsuri față de regele de drept, deși, ca prinț al ambivalențelor, avea, fără îndoială, porniri contrare față de oricine, la toate nivelurile conștiinței sale multiforme. Complexul lui Hamlet l-ar fi adus însă prea aproape de contextul psihanalizei pe amenințătorul Shakespeare; Sofocle era mult mai neutru și oferea și prestigiul originii clasice. În *Interpretarea viselor*, Hamlet apare doar într-o lungă notă de subsol la discuția despre Oedip și doar în ediția din 1934 anxiosul Freud a ridicat discuția despre Hamlet la nivelul textului, într-un paragraf lung și dens (voi folosi aici traducerea engleză a lui James Strachey):

„O altă mare creație tragică, *Hamlet* al lui Shakespeare, are rădăcini comune cu *Oedip rege*. Dar tratarea separată a aceluiași material dezvăluie întreaga diferență de viață mentală dintre aceste două epoci atât de diferite ale civilizației: creșterea a ceea ce este refutat în viața afectivă a individului. În *Oedip*, fantezia plină de dorință a copilului este expusă ca și cum ar fi un vis. În *Hamlet*, ea rămâne reprimată; ca în cazul nevrozei, aflăm despre ea doar din manifestările inhibitorii. Desul de ciudat, efectul copleșitor produs de tragedia modernă s-a dovedit compatibil cu faptul că oamenii nu reușesc să afle prea multe despre personaj. Piesa e construită pe ezitățile lui Hamlet și un mare număr de interpretări au eșuat. După părerea lui Goethe, încă dominantă astăzi, Hamlet reprezintă tipul de om a cărui putere de acțiune directă e paralizată de o dezvoltare excesivă a intelectului său («El e secerat de palida lovitură a gândului»). Conform altui punct de vedere, dramaturgul a încercat să portretizeze un personaj nehotărât până la patologic, putând fi considerat un neurastenic. Evoluția dramei ne arată totuși că Hamlet e departe de a fi prezentat ca un individ incapabil de a acționa. Îl vedem în plină acțiune în două situații diferite: mai întâi, într-o bruscă izbucnire de mânie, când ridică spada asupra celui care trage cu urechea în spatele unei draperii, și apoi când, cu premeditare și abilitate, cu toată asprimea unui prinț renașcentist, îi trimite pe cei doi curteni la moartea pregătită pentru el. Ce anume îl inhibă, atunci, și nu-l lasă să îndeplinească ceea ce îi cere fantoma tatălui său? Încă o dată, răspunsul este natura specială a acestei sarcini.

Hamlet poate face orice, dar nu și să se răzbune pe cel care i-a ucis tatăl și a luat locul acestuia lângă mama sa, omul care îi arată îndeplinite dorințele reprimite ale copilăriei. De aceea ura, care ar trebui să îl determine să se răzbune, se transformă în autoreproș, în scrupule ale conștiinței, ce-i amintesc că nu e cu nimic mai bun decât păcătosul pe care vrea să-l pedepsească. Am tradus aici în limbajul conștientului ceea ce trebuia să rămână la nivel inconștient în mintea lui Hamlet; dacă cineva vrea să-l considere isteric, nu pot decât să accept faptul ca pe ceva sugerat de interpretarea mea. Respingerea sexualității, exprimată de Hamlet în conversația cu Ofelia, se potrivește foarte bine cu toate acestea: același sentiment avea să cuprindă tot mai mult mintea poetului în anii următori, atingându-și limita în *Timon din Atena*. Mintea poetului este cea cu care ne confruntăm, desigur, și în *Hamlet*. Am găsit într-o carte despre Shakespeare, scrisă de Georg Brandes (1896), afirmația că *Hamlet* ar fi fost scris imediat după moartea tatălui lui Shakespeare (în 1601), deci sub impactul imediat al sentimentului pierderii și al emoțiilor revizitate ale copilăriei. Se știe, de asemenea, că fiul lui Shakespeare, care a murit la o vârstă fragedă, se numea «Hamnet», identic deci cu Hamlet. Așa cum *Hamlet* se ocupă de relația dintre un fiu și părinții lui, *Macbeth* (scrisă aproape în aceeași perioadă) tratează problema lipsei copiilor. Dar asemenea tuturor simptomelor nevrotice care, ca și visele, pot fi «exagerat interpretate», și așa și trebuie să fie pentru a fi pe deplin înțelese, tot astfel toate creațiile originale sunt produsul a mai mult decât unui singur motiv sau pulsione a minții poetului și sunt deschise multor interpretări. În tot ceea ce am scris, nu am încercat decât să interpretez cele mai adânci straturi ale pulsionilor din mintea unui creator.“

„Creșterea a ceea ce este refutat în viața afectivă a individului“ e o expresie curioasă, de vreme ce Freud nu poate vorbi despre Oedip și Hamlet, ci doar despre Sofocle și Shakespeare. La urma urmei, Oedip nu știe pe cine a ucis la răscruce, iar Hamlet nu ar fi fost de acord cu Freud că ambivalența sa în a-l ucide pe Claudius reprezenta vina de a fi dorit moartea tatălui său. Am putea repeta aici că puterea de autoanaliză a lui Hamlet nu numai că o egalează pe a lui Freud, dar îi și oferă acestuia o paradigmă pe care să o

continue. Nu Hamlet stă întins pe canapeaua din cabinetul doctorului Freud, ci Freud bântuie împreună cu noi toți prin miasmele corupției, în sălile palatului Elsinore; și Freud nu are nici un privilegiu față de cei care se îmbrâncesc pe coridoare: Goethe, Coleridge, Hazlitt, A.C. Bradley, Harold Goddard și noi ceilalți, căci toți cei care citesc *Hamlet* sau îl văd jucat sunt chemați să îl și interpreteze.

Freud ne spune că un Hamlet sănătos l-ar fi ucis pe Claudius și, pentru că se eschivează, devine isteric. Mă întorc acum la părerea lui Goethe, rafinată de către Nietzsche: Hamlet nu gândește prea mult; ci mult prea bine și, la granițele conștiinței sale, refuză să devină ca tatăl său, care și-ar fi ucis cu siguranță unchiul în circumstanțe asemănătoare. Tânărul Fortinbras este asemenea bătrânului Fortinbras, vrând să intimideze pe toată lumea, dar Hamlet este mai mult decât fiul tatălui său. A spune că Freud îl rescrie grosolan și îl subestimează pe Hamlet nu înseamnă că îi răpești lui Freud forța de creație.

Freud nu vrea să vadă cât de formidabili din punct de vedere intelectual sunt și Shakespeare, și Hamlet, dar eu nu îl subestimez pe Freud. Astăzi credem cu toții că posedăm un „libido” sau că suntem posedați de el, dar această entitate nu există. Nu există o energie sexuală separată. Dacă Freud ar fi hotărât să folosească termenul „destrudo” pentru pulsionea thanatică, așa cum pare să fi fost tentat la un moment dat, am purta acum cu noi nu numai complexul lui Oedip și „libidoul”, ci și acest „destrudo”. Din fericire, Freud s-a hotărât să nu-l folosească, dar această pierdere a noastră ar trebui să fie instructivă. Așa cum ne avertizează Wittgenstein, Freud este un puternic creator de mituri, cel mai mare al timpului nostru, rivalizând cu Proust, Joyce și Kafka pentru locul central în canonul literaturii moderne. Strigătul său este ultima propoziție din acest lung paragraf despre *Hamlet*. După un gest neconvingător de modestie interpretativă, presupus a garanta că scrierile originale sunt generate de „mai mult decât un singur motiv și mai mult decât o singură pulsione”, Freud sugerează fermecător că doar interpretarea sa tinde să atingă „cel mai adânc strat al pulsioniilor din mintea creatorului”. În minte nu există însă „stratul cel mai adânc”; Satan din poemul lui Milton se plânge că se deschid continuu sub el, din ce în ce mai jos, alte hăuri ce amenință să îl înghită. Freud însuși, o figură miltoniană, dar nu satanică, a înțeles metafora „adâncului” la fel ca toată lumea.

Problema este deci, complexul lui Hamlet, nu al lui Oedip, și Freud se plângea, în schița unui eseu, *Personaje psihopate pe scenă*, scris în 1905 sau 1906, dar publicat numai postum:

„Prima dintre aceste drame moderne este *Hamlet*. Are drept subiect modul în care un om, care a fost normal până la un punct, devine nevrotic din cauza naturii speciale a sarcinii cu care se confruntă – un om în care o pulsione, reprimată cu succes până atunci, încearcă să devină act. *Hamlet se distinge prin trei caracteristici care par importante în discuția noastră*: 1) Eroul nu e psihopat, ci doar *devine psihopat în decursul acțiunii piesei*. 2) Impulsul reprimat este la fel cu cele pe care noi înșine ni le reprimăm și a căror reprimare este parte a propriei noastre evoluții. Chiar această reprimare e subminată de situația din piesă. Ca rezultat al acestor două caracteristici, ne putem recunoaște cu ușurință în erou: suntem susceptibili de aceleași conflicte interioare ca și el, pentru că *«o persoană care nu-și pierde rațiunea în anumite condiții înseamnă că nu are nici o rațiune de pierdut»*. 3) Ca o precondiție necesară a acestui tip de artă, pulsionea care luptă să pătrundă pe terenul conștientului, indiferent cât ar fi de ușor de recunoscut, rămâne nenumită; așa că și spectatorul trăiește același lucru conștient, dar dominat de emoții în loc să observe acțiunea. Astfel, sentimentul nostru de respingere este diminuat, ca atunci când, într-un tratament analitic, găsim rămășițe ale materialului reprimat la nivelul conștiinței, datorate unei rezistențe scăzute, în timp ce materialul reprimat, în sine, nu oferă asta. Până la urmă, conflictul e atât de bine mascat la Hamlet, încât rolul meu a fost să îl aduc la suprafață.”

Suntem la mare depărtare de *Hamlet* aici, neputând să ajungem la el din cauza sistemului lui Freud și a laudei sale dogmatice că va „aduce la suprafață” monstrul. E clar doar că nu există nici o deosebire între Hamlet și oricare alt pacient al lui Freud, nici măcar în gradul de interes. Eroul conștiinței occidentale este încă un psihopat și atât, iar tragedia shakespeareană e redusă la un caz de tratament prin analiză. Am putea numi acest fragment teribil „Moartea complexului lui Hamlet”, numai că pe mine nu mă convinge. Ceea ce s-a întâmplat de fapt a fost înlocuirea lui Hamlet cu Lear sau Macbeth,

iar lupta lui Freud cu Shakespeare s-a transferat pe alt câmp de bătălie. Problema lui Hamlet, tratată în alte cinci contexte diferite, nu a adus nimic nou, decât repetări ale ideii complexului lui Oedip, nedemne de Freud ca mare scriitor, care îi poate rescrie pe ceilalți.

FREUD ȘI-A GĂSIT propria Cordelie în Martha Bernays, înainte ca ea să-i devină soție, și o a doua, chiar mai autentică decât prima, în fiica sa, Anna, favorita lui dintre toți copiii și adevărata lui continuatoare, prin cartea ei despre ego și mecanismele sale de apărare. Interpretarea freudiană a *Rege-lui Lear* apare într-un eseu fascinant din 1913, *Motivul alegerii casetei*, și într-o scrisoare din 25 martie 1934 către un anumit Bransom, publicată într-un appendix la *Viața și opera* lui Freud, scrisă de Ernest Jones. Bransom scrisese o carte ratată despre *Regele Lear*, care găsisese înțelesul ascuns al piesei în dorințele sexuale incestuoase reprimite ale lui Lear față de Cordelia, idee nebunească, pe care Freud o aprobă. Iată concluzia mitologică impresionantă cu care se încheie *Motivul alegerii casetei*:

„Lear este bătrân. Am spus deja că din acesta cauză cele trei surori apar ca fiice ale sale. Relația paternă, din care pot apărea atâtea situații dramatice valoroase, nu este însă dezvoltată mai mult în piesă. Dar Lear nu e doar un bătrân; el e pe moarte. Proiectul împărțirii moștenirii își pierde din straniețate astfel. Bătrânul blestemat nu e însă pregătit să renunțe la dragostea femeilor; insistă să audă cât de mult e iubit. Să ne amintim acum acea impresionantă scenă finală, unul dintre punctele culminante ale dramei tragice moderne: «Intră Lear cu Cordelia moartă în brațe». Cordelia e moartea. Să răsturnăm situația, iar aceasta va deveni inteligibilă și familiară pentru noi: zeița morții luându-l de pe câmpul de luptă pe eroul ucis, asemenea unei Valkirii din mitologia germană. Înțelepciunea eternă, sub aparența mitului primitiv, îi cere bătrânului să renunțe la dragoste, să aleagă moartea și să se împrietenească cu necesitatea de a muri.

Poetul ne aduce foarte aproape de ideea antică reprezentându-l bătrân și pe moarte pe cel care trebuie să aleagă între cele trei surori. Tratatamentul regresiv pe care îl aplică mitului, mascat prin răsturnarea

dorinței în opusul ei, permite sensului original să apară, astfel încât e posibilă și o interpretare alegorică superficială a celor trei figuri feminine. Am putea spune că cele trei relații inevitabile pe care bărbatul le are cu femeia sunt reprezentate aici: cu mama care îl aduce pe lume, cu soția și cu moartea. Sau pot fi cele trei stadii ale figurii materne: mama însăși, iubita aleasă după modelul mamei și, în cele din urmă, Pământul Mamă, care îl primește la sine. Bătrânul tânjește în zadar însă după dragostea femeii, așa cum o primise cândva de la mama lui. Doar cea de-a treia dintre Parce, tăcuta zeiță a morții, îl va lua în brațele ei.

Sunt uimit când citesc o judecată a lui Freud precum „relația paternă [...] nu este însă dezvoltată mai mult în piesă”. *Regele Lear* se constituie pe două relații paterne: aceea a lui Lear cu Goneril, Reagan și Cordelia și aceea a lui Gloucester cu Edgar și Edmund. Ce vrea Freud să reprime? Lear, deși foarte bătrân, nu e pe moarte decât în scena finală, iar loiala Cordelia nu poate fi o reprezentare a morții; cine ar putea totuși să critice minunata imagine de la sfârșitul primului paragraf? Puține momente, chiar la Proust, Joyce sau Kafka, sunt mai memorabile decât înțelepciunea freudiană care ne îndeamnă să „renunțăm la dragoste, să alegem moartea și să ne împrietenim cu necesitatea de a muri”. Ecourile acestei fraze reverberează până în paragraful final al elocventului poem în proză, unde Lear și Freud se contopesc într-o măreață figură mistică, aproape un zeu pe moarte.

Douăzeci și unu de ani mai târziu, ni se oferă totuși acel reductivism psihanalitic și acel „oxfordism” preluat de la Looney! Bransom este asigurat că are dreptate în ceea ce-l privește pe Lear și apoi Cordelia-Anna este implicată și ea în această harababură incestuoasă:

„Presupunerea ta descifrează enigma Cordeliei ca și pe aceea a lui Lear. Surorile mai mari au depășit deja dragostea fatidică pentru tatăl lor și îi devin ostile; ca să vorbim în termeni analitici, ele resping dezamăgirea adusă de dragostea lor din copilărie. Cordelia încă îi este credincioasă; dragostea pentru el e secretul ei sfânt. Când i se cere să îl facă public, refuză sfidător și rămâne mută. Am văzut acest comportament în multe cazuri.”

Aceste idei sunt prea absurde pentru a le respinge. Oare când citise sau văzuse Freud piesa ultima oară? În loc să încercăm să-l contrazicem, mai bine să vedem alte erori și invenții ale lui și mai interesante. El spune că mama fiicelor lui Lear nu e nici măcar menționată; există totuși o mențiune, chiar dacă nu e crucială. Ce anume l-a făcut pe Freud să creadă că Goneril este însărcinată? Și cum a putut crede că nebunia lui Lear provenea din dorința reprimată pentru Cordelia și nu din furia bătrânului rege? Toate acestea sunt nimic însă în comparație cu informația, împărtășită lui Bransom și nouă, că Albany din *Regele Lear*, ca și Horațio din *Hamlet* sunt, de fapt, transpunerea dramatică a lordului Derby, primul ginere al contelui de Oxford! „O, ascultare și obrăznicie-amestecate / Rațiune-n nebunie!” Respingerea lui Freud față de Shakespeare, evidentă în interpretarea lui Hamlet drept Oedip, a atins o complexitate teribilă în această contopire a regelui Lear cu Oxford și cu Freud însuși. Ce s-a întâmplat cu tragedia apocaliptică scrisă de Shakespeare și unde este Sigmund Freud, care știa cândva cum să citească? Atât piesa, cât și forța interpretativă a lui Freud dispar în nevoia teribilă de a-l anula pe neștiutorul actor din Startford.

Regele Lear era prea aproape de Freud; *Macbeth* i-a permis să se întoarcă la sine – mai ales în esul *Câteva tipuri de personaje întâlnite în psihanaliză* (1916), unde ne amintim că Freud este, într-adevăr, un autor canonic. El remarcase, cu mult timp în urmă, că una dintre cheile pentru înțelegerea tragediei e dată de faptul că Macbeth și Lady Macbeth nu au copii. În esul din 1916, el se concentrează asupra personajului Lady Macbeth, „distrusă de succes” și de remușcări:

„Ar fi un exemplu perfect de justiție poetică, un fel de lege a talionului, dacă faptul că Macbeth nu are copii, că Lady Macbeth e stearpă, ar fi o pedeapsă pentru crimele lor împotriva sanctității genitoriale, pentru că Macbeth a lăsat copii fără tată și un tată fără copii, iar Lady Macbeth le-a cerut spiritelor crimei să o transforme într-o ființă ase-xuată. Cred că s-ar putea explica fără prea multă bătaie de cap boala lui Lady Macbeth, reconversia ei de la asprime la penitență prin faptul că nu are copii. Acest fapt o convinge că nu e stearpă de la natură, că ea e de vină, deoarece crima ei nu i-a adus ce a dorit.”

Câți copii avusese Lady Macbeth? Întrebarea, pusă în glumă de un critic formalist, nu e totuși una prostească, deși nu i se poate răspunde cu certitudine. Freud vorbește de sterilitatea ei, dar de ce spune ea că a alăptat? Ca soție a unui puternic conte, văr al regelui, poziția ei e prea înaltă pentru a alăpta alt copil decât pe al său. Concluzia este că a existat cel puțin un copil, dar care a murit. Pe de altă parte, ea putea avea și alți copii, odată ce Macbeth îi cere să îi nască numai băieți. Macbeth, la rândul lui, e asemenea regelui Irod. Pune la cale moartea lui Fleance, fiul lui Banquo, și ordonă să fie uciși copiii lui Macduff. Există o spaimă de urmași în ura aproape gnostică a lui Macbeth împotriva timpului și atât el, cât și Lady Macbeth sunt bântuiți de profeția care spune că descendenții lui Banquo (linia Stuart, care a început în Anglia cu James I, fiul lui Mary, regina Scoției) vor ajunge să conducă Scoția. Freud afirmă deci pe bună dreptate că *Macbeth* este o piesă despre „lipsa copiilor” și admite că nu poate da o interpretare exhaustivă a piesei, aspect care ar fi fost în mod egal relevant și în comentariile la *Hamlet* și *Regele Lear*, dar legătura prea personală cu *Hamlet* și *Lear* nu-i permitea:

„Care au fost totuși motivele ce au transformat într-un timp atât de scurt un om ambițios, dar ezitant, într-un tiran și pe instigatoarea lui cu inimă de oțel într-o femeie bolnavă, roasă de remușcări, mi se pare imposibil de ghicit. Cred că trebuie să renunțăm la speranța lămuririi triplei enigme: a textului nu foarte bine păstrat, a intenției necunoscute a dramaturgului și a sensurilor ascunse ale legendei. Dar nu pot admite că astfel de investigații nu își au rostul în virtutea efectului puternic pe care tragedia îl are asupra spectatorului. Dramaturgul poate într-adevăr, în timpul reprezentației, să ne copleșească și să ne paralizeze puterea de reflecție. Dar nu ne poate opri să încercăm a prinde mecanismul psihologic pe care mizează pentru a obține acest efect. Iar faptul că dramaturgul poate să scurteze după voința lui timpul natural și durata evenimentelor pe care le aduce înaintea noastră, dacă prin încălcarea mersului obișnuit al lucrurilor poate accentua efectul dramatic, nu mi se pare relevant în acest caz. Un astfel de sacrificiu e relevant doar când probabilitatea este sfidată, nu și când e întrerupt lanțul causal. Mai mult, efectul dramatic n-ar fi fost micșorat dacă perioada de timp ar fi rămas indeterminată, în loc să fie restrânsă la câteva zile.”

Acest paragraf începe cu modestia interpretativă și continuă cu o încăpățănare fecundă în chestiuni privind reprezentarea dramatică, mai ales a timpului. Din nou, cred că ceea ce Freud reprimă îi explică nemulțumirea și cred că aici se observă complexul lui față de Hamlet. Dacă ambivalența (sau reprezentarea ei) este un concept shakespearian, și nu freudian, a devenit un concept freudian doar datorită experienței shakespeariene a lui Freud, iar acesta s-a considerat obligat să respingă sau să rescrie cele mai puternice reprezentări ale ambivalenței, iar acestea sunt cele patru mari tragedii de familie: *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear* și *Macbeth*. Nu cunosc alte situații în literatură, nici chiar la Dante, în care să fim plasați atât de convingător într-un univers echivoc, unde ambivalența emoțională guvernează aproape toate relațiile și unde ambivalența cognitivă – la Hamlet, Iago, Edmund – ajută la determinarea acelor intensități criminale, care sunt adevăratul subiect al lui Freud. Nici Hamlet, nici Othello nu manifestă complexul lui Hamlet, și nici Cordelia, Desdemona, Ofelia sau Edgar, ci Iago, Edmund, Goneril, Reagan, Macbeth și Lady Macbeth sunt modele nemuritoare de ambivalență, duse pe culmile sublimului. Freud, ca poet în proză al epocii postshakespeariene, rămâne sub influența lui Shakespeare; iar anxietatea influenței nu cunoaște un exemplu mai bun în timpurile noastre decât la fondatorul psihanalizei, care descoperea mereu că Shakespeare fusese acolo înaintea lui și nu putea îndura acest adevăr umilitor.

În *Macbeth* ambivalența este atât de pregnantă, încât timpul însuși devine reprezentarea ei, cum simte și Freud în adâncul său. Ceea ce Freud numea „Nachträglichkeit”, sentimentul că ești mereu în urma evenimentelor, ca un actor prost care își ratează mereu intrările, este condiția specifică a lui Macbeth. Freud este viclean când pune sub semnul întrebării motivațiile aparente ale lui Macbeth și Lady Macbeth, odată ce fructul ambiției lor este doar disperarea, iar Shakespeare evită, enigmatic, să le definească natura dorințelor. Ei nu au nimic din *Tamerlan* al lui Marlowe sau din *Richard III*: sentimentul gloriei ce însoțește aspirația încununată de succes la o coroană lumească. De ce vor deci să devină rege și regină a Scoției? Cina lipsită de veselie la care apare fantoma lui Banquo este, fără îndoială, tipică pentru viața de la curtea lui Macbeth, pe cât de plicticoasă, pe atât de amenințătoare. Ceea ce îl interesează pe Freud este esența piesei: lipsa copiilor, ambiția fără obiect, uciderea lui Duncan, atât de blând și de bun că nici unul dintre

cei doi Macbeth nu poate simți vreun fel de sentiment contradictoriu față de el. Dar oricare ar fi motivul pentru care ajung ei să nu aibă copii, se răzbună împotriva timpului prin uzurpare, crimă și printr-o încercare de a anula viitorul, acest șir nesfârșit de mâine, mâine, mâine, al căror ritm lent îl înnebunește pe Macbeth. Cel puțin în cazul acestei tragedii, rămânând în dogmatismul sau, Freud a fost foarte sugestiv.

CE ANUME îi mai datorează Freud lui Shakespeare, pe lângă sentimentul primatului ambivalenței și al apogeului acesteia în complexul lui Hamlet/Oedip? Shakespeare este atotprezent la Freud, mult mai prezent când nu e menționat decât atunci când e citat. Poziția fundamentală a lui Freud față de Shakespeare este ceea ce el numește „negație” (*Verneinung*), formularea unui gând, a unui sentiment sau a unei dorințe mai înainte reprimată, care ating nivelul conștient într-o formă răsturnată, astfel încât apărarea sau reprimarea continuă. Ceea ce e reprimat e acceptat intelectual, dar nu și emoțional; Freud a acceptat idei shakespeareiene, chiar negându-le sursa. Instinctul de conservare l-a lăcut pe Freud să îl nege pe Shakespeare, dar el nu a încetat niciodată să se identifice cu Hamlet, chiar dacă nu întotdeauna conștient, și, într-o mai mică măsură, cu Brutus, din *Iulius Cezar*, care, în devenirea operei shakespeareiene, era un fel de pre-Hamlet. Identificarea cu Hamlet nu apare doar la Freud, este ceva universal, care îi depășește pe „bărbații albi europeni morți”, apărând la o mare varietate de indivizi, în diferite momente și locuri. Ernest Jones notează că citatul favorit al lui Freud, când vorbea sau când scria, erau cuvintele adresate lui Horațio de către Hamlet: „Sunt mult mai multe lucruri în cer și pe pământ, Horațio / Decât poate imagina filosofia ta”. Se poate înțelege ușor de ce Freud a făcut din aceste cuvinte un motto implicit al psihanalizei sale și e chiar mai clar când recontextualizăm citatul. Imediat înainte avusese loc următorul schimb de cuvinte:

Horațio: *Noapte și zi, necunoscut îmi pare totul.*

Hamlet: *Ca un necunoscut deci le primește.*

Aceasta este reprezentarea în miniatură, pentru Freud, a situației inițiale din psihanaliză: Horațio simbolizează publicul, iar Hamlet pe Freud, urându-le

politicos „Bun venit!“ necunoscuților care sosesc. Nicăieri în scrierile sau scrisorile lui Freud ori în conversațiile sale nu pare să fi existat ceva care să-l fi deconcertat mai mult ca acest contrast plin de invidie: rezistența la psihanaliză, în comparație cu receptarea universală a lui Shakespeare, din epoca sa până în prezent, de la națiunea sa până la lumea întreagă. Îmi amintesc că atunci când Freud a analizat unul din propriile sale vise a găsit un termen de comparație pentru relația sa cu Shakespeare în uzurparea inconștientă de către prințul Hal a regalității: „Oriunde este rang și înălțare, există și dorințe ce trebuie înfrânate. Prințul Hal nu s-a putut abține să încerce coroana nici măcar lângă patul tatălui său bolnav.“

Există vechea credință că Shakespeare a jucat rolul fantomei tatălui lui Hamlet la prima montare a piesei. Psihanaliza, în multe privințe o parodie a lui Shakespeare, continuă să fie bântuită de fantoma lui Shakespeare, pentru că Shakespeare poate fi considerat ca un fel de psihanaliză transcendențială. Când personajele sale se schimbă sau vor să se schimbe, după ce își ascultă vocea propriei conștiințe, ele prevestesc situația psihanalitică în care pacienților li se cere să își asculte vocea interioară în vederea transferului asupra psihanalistului. Înainte de Freud, Shakespeare a fost prima noastră autoritate în problemele dragostei și ale vicisitudinilor ei sau în cele ale pulsionilor și e clar că el rămâne cea mai bună călăuză a noastră, care nu a încetat niciodată să îl călăuzească și pe Freud. Comparând cele două teorii ale lui Freud asupra anxietății, versiunea revizuită mi se pare mai shakespeareană decât cea inițială. Înainte de *Inhibiții, simptome și anxietate* (1926), Freud credea că anxietatea realistă poate fi diferențiată clar de cea nevrotică. Anxietatea realistă e cauzată de o primejdie reală, în timp ce anxietatea nevrotică rezultă din ținerea sub control a libidoului sau din reprimarea nereușită a acestuia și nu era deci implicată în războaiele civile ale psihismului.

După 1926, Freud a abandonat ideea că libidoul poate fi transformat în anxietate. Anxietatea a început să fie considerată anterioară reprimării și, astfel, motiv al reprimării. În teoria inițială, reprimarea precedea anxietatea, care apărea numai dacă reprimarea nu reușea. În versiunea revizuită, Freud a abandonat pentru totdeauna distincția cauzală dintre frica reală și anxietatea nevrotică. Tradusă în universul dramatic shakespearean, vechea teorie este la ea acasă, mai ales în marile tragedii pe care le prefera Freud, unde anxietatea este primordială, ca și ambivalența.

În Elsinore al lui Hamlet, în Veneția lui Iago, în Britania lui Lear și a lui Edmund sau în Scoția lui Macbeth, pretutindeni există acea atmosferă de anxietate, ce precedă evenimentele și personajele. Dacă putem considera complexul Hamlet/Oedip o capodoperă a ambivalenței, capodopera anxietății este ceea ce eu numesc complexul lui Macbeth, pentru că acest erou-ticălos este cel mai anxios dintre toți. În complexul lui Macbeth, teama nu poate fi deosebită de dorință, iar imaginația devine și invulnerabilă, și malignă. Pentru Macbeth, a fantaza înseamnă a fi sărit prăpastia de dincolo de voiață și a te afla de partea cealaltă a actului împlinit. Timpul nu poate fi eliberat până când Macbeth nu e ucis, pentru că presimțirile temporale se adevăresc întotdeauna în regatul său, încă înainte de a fi uzurpat puterea. Dacă în complexul lui Hamlet/Oedip se ascunde dorința de a-și fi propriul tată, complexul lui Macbeth devoalează dorința de autodistrugere. Freud a numit-o pulsiunea thanatică în *Dincolo de principiul plăcerii*, dar eu prefer neliniștea damnării și intensitatea sugerată de complexul lui Macbeth.

Chiar dacă Freud nu s-a identificat niciodată cu Macbeth în măsura în care s-a identificat cu Hamlet, există totuși analogii uimitoare pe care le-a citat, ca atunci când a prevăzut că i-au mai rămas treizeci de ani de muncă, într-o scrisoare din 1910: „Ce putem face oare în ziua în care gândul refuză să mai curgă și cuvintele potrivite nu mai vin? Nu putem să nu ne cutremurăm la această posibilitate. De aceea, în ciuda acceptării sorții, așa cum i se potrivește unui om integru, eu mă rog în secret să nu sufăr de vreo infirmitate și să nu îmi pierd puterile trupului. Voi muri în hainele de lucru, cum spunea regele Macbeth.” În acest caz, sentimentul, cu un nobil umor, e diferit de cel al uzurpatorului Macbeth, în disperarea sa apocaliptică:

*Soarele-aș vrea acumă să se stingă
Și lumea-ntreagă să dispară.
Sunați alarma! Vântul să sufle, furtuna.
Cel puțin vom muri la datorie.*

Freud a murit, ce-i drept, în hainele de lucru, gândind și scriind efectiv până în ultima clipă. Identificarea sa cu Macbeth, oricât de neimportantă, are un aspect pozitiv, fiind personalizată prin acel „cum spunea regele Macbeth”. Nu doar o dată Freud a afirmat că vederea propriilor cărți publicate îl uimea,

în sensul în care Macbeth striga înspre spectrul Stuarților, descendenți ai lui Banquo: „Se va întinde oare linia asta până la Judecata de Apoi?”. Identificarea este vagă și de data asta, dar plină de mândrie, stând mărturie pentru puterea contaminantă a imaginației lui Macbeth. Freud poate să spună că tema principală din Macbeth este lipsa copiilor, dar, la un nivel mai adânc, el asocia propria putere de imaginație cu aceea a lui Macbeth, găsind și la sine, și la sângerosul tiran o perseverență eroică și o fecunditate creatoare de imagini.

Shakespeare e apoteoză libertății estetice și a originalității. Freud manifestă anxietate față de Shakespeare pentru că a învățat anxietatea de la el, așa cum a învățat și ambivalența, narcisismul și scindarea sinelui. Emerson era mai liber și mai original raportându-se la Shakespeare, pentru că învățase de la el straniețea și sălbăticia. E mai potrivit poate ca Emerson, și nu Freud, care ocupă același loc cu el în canon să aibă aici ultimul cuvânt: „Acum literatura, filosofia și gândirea sunt shakespearizate. Minteia lui e orizontul dincolo de care, în acest moment, nu putem vedea.”

17. Proust. Adevărata convingere a geloziei sexuale

MAREA PUTERE A LUI PROUST, printre altele, stă în arta construirii personajelor sale: nici un alt scriitor din secolul XX nu poate egala registrul său de personaje atât de vii. Joyce are un singur personaj copleșitor, pe Poldy, dar Proust are o galerie de portrete: Charlus, Swann, Albertine, Bloch, Bergotte, Cottard, Françoise, Elstir, Gilberte, bunica Bathilde, Oriane Guermantes, Basin Guermantes, mama Naratorului/Marcel, Odette, Norpois, Morel, Saint-Loup, Madame Verdurin, marchiza de Villeparisis și, deasupra tuturor, figura povestitorului și a sinelui său anterior, Marcel. Probabil am trecut cu vederea alte personaje de importanță egală cu cele amintite, dar sunt deja douăzeci de personaje pe care nu le-am putut uita.

În căutarea timpului pierdut (numită aici, pe scurt, *Căutarea*), din păcate, va rămâne cunoscută în limba engleză sub titlul shakespearian atât de frumos, dar care ne și încurcă în interpretare: *Remembrance of Things Past* (*Amintiri despre timpul trecut*). Romanul îl concurează pe Shakespeare însuși în forța de reprezentare a personalității. Germaine Brée a observat că personajele lui Proust, ca și ale lui Shakespeare, rezistă tuturor reducărilor psihologice. Tot ca Shakespeare, Proust este un maestru al tragicomediei: râd printre grimase de durere, dar trebuie să fim de acord cu Roger Shattuck că modalitatea comică este centrală la Proust, pentru că îi conferă distanța impusă de reprezentare în explorarea problemei, interzise atunci, a homosexualității. Datorită marelui său geniu, Proust îl concurează pe Shakespeare și în reprezentarea geloziei sexuale, una dintre cele mai canonice trăiri umane folosite în scopuri literare, ridicate de Shakespeare la rang de tragedie catastrofică în *Othello* și idilă aproape catastrofică în *Poveste de iarnă*. Proust ne oferă trei superbe „saga” ale geloziei: chinurile prin care trec, pe rând, Swann, Saint-Loup și Marcel (am să-l numesc așa, deși naratorul îi folosește numele

doar o dată sau de două ori în întregul roman). Aceste trei angoase tragico-mice și obsesive sunt doar o parte a unei opere enciclopedice, totuși Proust, ca și Freud, poate fi considerat, alături de Shakespeare și de Hawthorne, în *Litera stacojie*, un scriitor care confirmă canonicitatea geloziei sexuale. Ea este iad în viața oamenilor, dar splendoare a purgatorului ca „materie poetică”. Shelley afirma că incestul este cea mai poetică situație posibilă; Proust ne învață că gelozia sexuală poate fi cea mai bună materie în cazul romanului.

În 1922, anul morții lui Proust (avea doar cincizeci și unu de ani), Freud a publicat un scurt eseu, plin de forță, despre gelozia sexuală: *Anumite mecanisme nevrotice în gelozie, paranoia și homosexualitate*. Există o asociere clară între gelozie și durere și Freud ne asigură că persoanele care nu-și manifestă aceste două afecte universale au trecut printr-o reprimare severă, astfel încât gelozia și durerea devin și mai active când se află în subconștient. Freud divide ironic gelozia în trei componente: competitivă, proiectată, înșelătoare. Prima e narcisistă și oedipiană, a doua îi impută celui iubit o vină, reală sau imaginară, care aparține sinelui, iar a treia, deja alunecând spre paranoia, își face obiect al reprimării din cineva de același sex. Cum se întâmplă de obicei la Freud, analiza e accentuat shakespeariană, deși mai mult în genul *Poveștii de iarnă*, pe care Freud nu o amintește, decât în cel al întunecimii tragice din *Othello*, unde Freud a localizat cândva gelozia proiectată. Leontes din *Poveste de iarnă* trece sistematic prin toate cele trei tipuri de gelozie. La Proust, cele trei mari cazuri de gelozie trec peste tipul normal, competitiv, stăruie puțin în tipul al doilea, proiectat, și se centrează feroce în cel de-al treilea tip, al geloziei înșelătoare. Dar Freud este rivalul lui Proust, nu maestrul său, iar descrierea proustiană a geloziei e una foarte personală. A-l analiza pe Proust prin teoria freudiană a geloziei e la fel de reducionista și de înșelător ca a analiza problema homosexualității din *Căutarea* printr-o grilă freudiană.

În secolul nostru nu există un ironist mai subtil decât Proust și legătura mitologică din romanul său între evrei și homosexuali nu dovedește denigrarea nici unuia dintre grupuri. Proust nu era nici antisemit, nici homofob. Și-a iubit mult tatăl aristocrat, dar dragostea față de mama sa evreică era coplesitoare. La fel, relațiile sale cu compozitorul Reynaldo Hahn și cu Alfred Agostinelli, prototipul pentru Albertine, erau legături de dragoste autentice.

Cei fugiți din Sodoma și Gomora sunt comparați de Proust cu evreii din diaspora și, mai explicit, cu Adam și Eva exilați din Eden. J.E. Rivers subliniază că această paralelă dintre Sodoma, Ierusalim și Eden se află în centrul romanului și îmbină puterea evreilor de a supraviețui cu stoicismul homosexualilor de-a lungul timpului. Atât evreii, cât și homosexualii sunt reprezentativi pentru condiția umană, odată ce, așa cum spune Proust, „adevăratele paradisuri sunt cele pierdute”. Umorul lui Proust poate părea aspru în cazul homosexualității masochiste a lui Charlus sau vizavi de teama tipic evreiască a antipaticului Bloch, dar i-am face o nedreptate dacă l-am socoti marcat într-un fel de descendență evreiască sau de orientarea sa homosexuală.

A-l judeca ar fi, oricum, nedrept; *Căutarea* este o operă atât de meditativă, încât transcende toate canoanele occidentale de judecată. Atmosfera cărții este, așa cum observa și Roger Shattuck, una neobișnuit de orientală. Proust, naratorul, și Marcel se întâlnesc în convingerea implicită că nu suntem niciodată pe deplin formați, ci evoluăm continuu la nivelul conștiinței. Sunt conștient că Proust e o apoteoză a culturii franceze, nu a gândirii hinduse. Poate că Ruskin, în nebunia lui, i-a infuzat lui Proust ceva din misticismul lui laic; sau, mai degrabă, stăpânirea pe deplin a reveriei l-a dus pe Proust la granița unei transformări interioare. Mă întreb uneori de ce e Proust unic în reprezentarea comediei înalte, și nu a farsei vulgare a geloziei sexuale. Procesul meditativ din *Căutarea* l-a dus spre o perspectivă în care suferințele din gelozie ale lui Marcel pot fi considerate, chiar dacă doare acest lucru, minunate realizări comice.

Asta nu înseamnă că Proust, în singurătatea și în tăcerea camerei sale izolate cu plută, se cufunda în citirea unei opere precum *Bhagavad-gita*, de exemplu, dar *Căutarea* este totuși o carte de filosofie, așa cum Montaigne, Dr. Johnson, Emerson și Freud sunt autori care ating limita dintre meditație și contemplație. Roger Shattuck spune despre *Căutarea*: „Putem să citim din ea atât cât ne permit vârsta și înțelegerea”. La sfârșitul romanului nu considerăm neapărat că naratorul a ajuns să știe un adevăr sau o realitate, dar simțim că el e pe punctul de a deveni un fel de conștiință diferită de orice altceva din tot ceea ce am întâlnit în literatura occidentală. Din punctul de vedere al acestei conștiințe incipiente, gelozia sexuală și dragostea pasională devin ridicole și absurde, dar și sublime, și greu de distins una de alta.

SAMUEL BECKETT spunea în încheierea cărții sale – *Proust* (1931) – că bărbat și femeile lui Proust „par să solicite un subiect pur, ca să poată trece de la o stare de voință oarbă la una de reprezentare”. Pentru Beckett, Proust devine subiectul pur: „El e aproape scutit de impuritatea voinței”. Presupun că Beckett nu se referă aici nici la narator, nici la Marcel, ci mai degrabă la Marcel Proust, care suferea de astm, îl citea pe Schopenhauer și lupta să atingă condiția muzicii. Walter Pater, care a avut aceeași relație cu Ruskin ca și Proust, este criticul care l-ar fi înțeles pe Proust cel mai bine. „Momentul privilegiat” al lui Pater, o epifanie laicizată și materialistă, este ceea ce amantii geloși ai lui Proust, Swann și Marcel, caută când își conduc, cu nerăbdare, cercetările lor istorice și erudite înspre trecutul erotic. Comedia înaltă și terifiantă a lui Proust îi transformă pe protagoniștii săi în veritabili istorici de artă ai geloziei, care-și continuă cercetările mult după ce dragostea lor s-a stins și chiar, în cazul lui Marcel, după moartea ființei iubite. Gelozia sexuală este, după cum sugerează Proust, o mască pentru teama de moarte: amantul gelos e obsedat de fiecare detaliu al spațiului și timpului trădării, pentru că se teme că nu va mai fi destul spațiu și timp pentru sine. Ca și istoricul de artă, amantul părăsit caută adevărul unei revelații trecute, dar cel care studiază gelozia crede că revelația îi amplifică necunoașterea.

Proust însuși credea că partea crucială din *Swann*, primul volum al *Căutării*, era relatarea extraordinară a suferințelor din gelozie ale lui Swann. Într-adevăr, când mă gândesc la Swann, îmi amintesc în primul rând traectoria coborârii sale în infernul geloziei. J.E. Rivers susține că „viziunea lui Proust nu e feminină, ci androgenă”, ceea ce e uneori valabil și pentru Shakespeare. Părerea mea este că cel puțin partea majoră a *Căutării*, secvența Albertine (*Captiva* și *Fugara*), dovedește o atitudine ce nu poate fi numită altfel decât de bărbat lesbian, o variantă a imaginației androgine pe care o manifestă și a cărei apologie o face Proust. Naratorul lui Proust din *Orașe de câmpie* invocă lumea transsexuală a comediei shakespeariene (voi folosi traducerea lui C.K. Scott Moncrief, revizuită de Terrence Kilmartin): „Tânărul pe care încercam să-l descriem era atât de evident o femeie, încât femeile care-l priveau cu dorință erau condamnate (în cazul în care le lipsea o anumită înclinație) la aceeași dezamăgire ca și cele din comedii shakespeariene, înșelate de câte o fată deghizată în băiat”.

În comedii, Shakespeare tinde să lege travestiul sexual de gelozia sexuală în moduri care nu mai țin de obsesivitate. Comedia lui Proust se depărtează de Shakespeare prin îndrăzneala de a lasă constrângerile să funcționeze liber. Gelozia nu e niciodată tratată de Proust ca un fenomen literar; Othello și Leontes sunt departe de Swann și Marcel. Nici un amant gelos nu va deveni ucigaș la Proust; spiritul comediei proustiene o interzice. Din această cauză, metafora centrală pentru Swann sau pentru Marcel este aceea a cercetătorului erudit, mai ales a istoricului de artă în stilul lui Ruskin. Tortura prin descoperirea de fapte este formula comică a lui Proust, căci ea ia forma chinurii sinelui și faptele însele sunt ipoteze funciar imaginative. Modelul e dat de Swann:

„Dar, în această ciudată fază a iubirii, individualitatea capătă o asemenea cuprindere și profunzime, încât curiozitatea pe care o simțea trezindu-se în el cu privire la cele mai mărunte ocupații ale unei femei era cea pe care ar fi avut-o odinioară pentru Istorie. Și toate acele lucruri de care s-ar fi rușinat până atunci, faptul de o spiona în fața unei ferestre, și cine știe?, mâine, poate, de a-i trage cu abilitate de limbă pe cunoscuții indiferenți, de a-i corupe pe servitori, de a asculta pe la uși, nu-i mai păreau, asemenea descifrării unor texte, comparării unor mărturii și interpretării monumentelor, decât metode de investigare științifică, având o adevărată valoare intelectuală și adecvate căutării adevărului.“*

Mai târziu, pasiunea lui Swann de a reconstrui micile detalii ale vieții sociale a Odettei e comparată cu pasiunea „estetului care răsfoiește documente din Florența secolului al XV-lea, pentru a pătrunde mai adânc în sufletul Primaveraei, al frumoasei Vanna sau al lui Venus de Botticelli“. Sufletul Odettei este impenetrabil, așa cum descoperă Swann, și asta devine o nesfârșită provocare a unor neobosite atacuri ale chinurilor geloziei, amestecate cu dorința „mai nobilă“ de a ști adevărul. Într-una din ironiile minunate ale lui Proust, Swann descoperă că „o altă caracteristică a tinereții sale studioase fusese readusă la suprafață de gelozie – pasiunea pentru adevăr, dar pentru un

*. Citatele sunt reproduse după Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut. Swann*, trad. rom. Irina Mavrodin, Univers, 1987 (n. tr.).

adevăr interpus între el și iubită, primindu-și lumina doar de la ea“. Acest adevăr, sursă a tuturor geloziilor, nu primește decât întuneric de la amantul care emană doar tristețe mohorată. Descrierea ironică dată de Freud pentru îndrăgostire – „supraestimarea obiectului“ – este inadecvată pentru pasiunea pe care gelozia o mărește inițial și apoi o înlocuiește. Aici geniul lui Proust îl întrece chiar pe Shakespeare, nu numai pe Freud, în intuiția privind obsesia erotică:

„Desigur, Swann nu cunoștea personal puterea acestei iubiri. Când încerca să o măsoare, i se întâmplă uneori ca ea să-i pară diminuată, aproape redusă la zero; de exemplu, îi reveneau în minte, în anumite zile, neplăcerea, aproape dezgustul pe care i-l inspiraseră, înainte de a o iubi pe Odette, trăsăturile ei prea expresive, tenul ei lipsit de prospețime. «Într-adevăr, am făcut un mare progres – își spunea el a doua zi –; dacă e să fiu cinstit, ieri nu am simțit aproape nici o plăcere aflându-mă cu ea în pat. E ciudat, dar mi se părea chiar că e urâtă.» Și, desigur, era sincer, dar iubirea lui a trecut apoi mult dincolo de simpla dorință fizică. Odette însăși nu mai conta atât de mult. Când privirea lui întâlnea pe masă fotografia Odettei sau când ea venea să-l vadă, cu greu identifica figura de carne sau de carton cu tulburarea dureroasă și constantă care îl locuia. Își spunea aproape cu uimire: «Este ea», ca și cum, dintr-o dată, ne-ar fi fost arătată în fața noastră, exteriorizată, una dintre bolile noastre, pe care nu am fi găsit-o asemănătoare nici cu iubirea, nici cu moartea, mult mai pregnantă decât cele pe care le cunoaștem deja, care ne fac să pătrundem mult mai în profunzime temându-ne că realitatea ei ne-ar adânci în misterul personalității. Iar acea maladie care era iubirea lui Swann sporise în asemenea măsură, era atât de strâns legată de toate obiceiurile lui Swann, de toate faptele sale, de gândirea, de sănătatea sa, de somnul său, de viața sa, ba chiar și de ceea ce el dorea să se întâmple după moartea sa, era în asemenea măsură una cu el, încât nu ai fi putut o smulge din trupul său fără să-l nimicești pe el însuși aproape în întregime; după cum spun chirurgii, iubirea lui nu mai era operabilă.“

Freud vorbea de adâncirea pasiunii prin „recompense incitante“, dar el se referea la obstacolele sociale și la cele legate de ele, ca și la procesul

interior de reprimare. Proust ne spune la modul pragmatic că gelozia sexuală este recompensa cea mai incitantă, cu consecința comică de a vedea sexualitatea însăși devalorizată: „Persoana Odettei nu mai ocupa aici un loc prea mare”. Fotografia ei, chiar prezența ei nu mai au identitate: „cu tulburarea dureroasă și constantă care sălășluia în el.” Dragostea și moartea au devenit primejdios de apropiate și voiosul Swann se apropie de abis, dar, pentru noi, el e teribil de amuzant:

„Uneori, nădăjduia că ea va muri, fără să sufere, într-un accident, ea care era întotdeauna plecată de acasă, pe străzi, pe drumuri, de dimineață până seara. Și cum se întorcea totdeauna teafără, el admira faptul că trupul omenesc este atât de suplu și de puternic, încât poate să țină întruna în șah, să zădărnicească toate primejdiile care îl pândesc (și pe care Swann le găsea nenumărate, de când dorința lui tainică le cântărise) îngăduind astfel oamenilor să se dedea zilnic și aproape fără nici un risc minciunilor și plăcerilor. Iar Swann îl simțea foarte aproape de inimă pe acel Mahomed II, al cărui portret, pictat de Belbui, îi plăcea atât de mult și care, simțind că se îndrăgostise la nebunie de una dintre femeile lui, a ucis-o cu pumnalul, pentru ca, spune cu naivitate biograful lui venețian, să-și regăsească libertatea spirituală. Apoi se indigna că se gândește astfel numai la sine, iar pentru suferințele pe care le simțise i se prea că nu merită nici o milă, de vreme ce el însuși punea atât de puțin preț pe viața Odettei.”

Punctul culminant din *O dragoste a lui Swann*, unul dintre pasajele cele mai cunoscute din toată opera lui Proust, este un vis în culori în care Swann îl alătură pe Forcheville, rivalul său, și pe Napoleon III, din nou în registru comic pentru noi, dar nu și pentru bietul Swann, care simțea că mai mult nu poate îndura:

„Dar, în timp ce, la o oră după ce se trezise, îi arăta frizerului cum să-l pieptene pentru ca părul său să-și păstreze linia în timpul călătoriei, se gândi din nou la visul lui, revăzu, așa cum le simțise, atât de aproape de el, tenul palid al Odettei, obrajii ei supti, trăsăturile obosite, ochii încercănați, tot ceea ce – în timpul iubirilor succesive care făcuseră

din iubirea lui durabilă pentru Odette o îndelungată uitare a primei imagini pe care ea i-o oferise – el încetase să observe încă din primele zile ale legăturii lor, în care, fără îndoială, în timp ce el dormea, memoria lui căuta senzația exactă. Și cu acea bădăranie intermitentă ce apărea la el de îndată ce nu mai era nefericit și care îi mișcra totodată moralitatea, exclamă în sinea lui: „Și când te gândești că mi-am pierdut atâția ani din viață, că am vrut să mor, că am simțit cea mai mare iubire pentru o femeie care nu-mi plăcea, care nu era genul meu!”

Vulgaritatea reapare când nefericirea încetează și asta îi îngăduie simțului nostru moral să revină la normalitate. Acea savuroasă observație este un preambul la celebra lamentație a lui Swann, adevărat medicament pentru noi toți, de orice gen și orientare sexuală am fi. Cu siguranță, Odette nu era stilul, genul, tipul lui Swann, nefiind nici destul de înaltă, nici destul de scundă pentru un dandy și un estetic cu o viață socială atât de strălucitoare. Totuși, Swann e captiv; în universul lui Proust, nu poți spune: „La revedere, Odette, te iert pentru tot ce ți-am făcut vreodată” (stilul american) sau: „A nu mai fi îndrăgostit este una dintre marile experiențe umane: parcă vezi lumea cu alți ochi” (stilul anglo-irlandez). Dragostea lui Swann moare, dar gelozia lui nu; așa că se căsătorește cu Odette nu în ciuda faptului că l-a înșelat atât cu bărbați, cât și cu femei, ci tocmai din această cauză. Explicația dată de Proust căsătoriei îi face cinste:

„Aproape toată lumea a fost surprinsă la această căsătorie, care era cu adevărat surprinzătoare în ea însăși. Fără îndoială că puțini oameni înțeleg natura pur subiectivă a fenomenului numit iubire, felul cum creează o așa-zisă personalitate suplimentară, deosebită de persoana cunoscută sub același nume, o personalitate alcătuită în mare parte din propriile noastre elemente constitutive.”

Mult după ce gelozia lui Swann față de soția sa a fost dată uitării, ca și iubirea pentru ea, amintirea geloziei îl mai chinuie încă și cercetările sale continuă:

„Continua să încerce să descopere ceea ce nu-l mai interesa deloc, pentru că vechea lui personalitate, deși ajunsă la decrepitudinea

extremă, acționa încă mecanic în legătură cu preocupările atât de clar abandonate, încât Swann nici nu mai reușea măcar să-și imagineze acea angoasă – atât de teribilă odată, încât n-ar fi crezut că ar putea scăpa de ea. Doar moartea femeii iubite (deși moartea, așa cum se va vedea mai departe în această poveste, printr-o crudă asociere, nu micșorează deloc suferințele cauzate de gelozie) părea să-i mai poată ușura drumul vieții, ce părea definitiv închis.“

Prevestirea infernului dintre Albertine și Marcel apare aici, pentru că Swann este înaintașul lui Marcel, Ioan Botezătorul care anunță crucificarea prin gelozie a eului mai tânăr al naratorului. Proust ne oferă o dublă tranziție între cele două tipuri de martiriu: chinul geloziei ce îl cuprinde pe Saint-Loup în relația cu Rachel și modul direct și profetic în care Swann îl previne pe Marcel, cel pe care nimeni nu îl ia în seamă.

Înainte de a examina această trecere, mi se pare nimerit să examinăm două dintre criticile aduse în mod curent lui Proust. De ce nu este naratorul pe jumătate evreu, ca și Proust, și de ce este naratorul heterosexual, când Proust era bisexual, impulsul homosexual, fiind mai puternic? Un răspuns ar fi că Proust își dorea o receptare universală, dar acesta nu pare prea relevant. Altul ar fi acela că, în 1922, când amintirea afacerii Dreyfus era încă proaspătă, homosexualitatea era stigmatizată. Dar nici această idee nu e convingătoare. Proust este un artist atât de mare, încât demnitatea sa estetică merită străduința noastră de a căuta motive estetice pentru deciziile sale estetice. Este romanul mai bun dacă naratorul este creștin și heterosexual?

Biografia au reușit să clarifice o chestiune absurdă, după care relația dintre Marcel și Albertine ar fi o alegorie a relației scriitorului cu Alfred Agostinelli. *Within a Budding Grove* este o traducere ingenioasă pentru *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, dar nu surprinde întreaga semnificație din *In the Shadow of Young Girls in Blossom*. Ironizând traducerea în engleză, prin înlocuirea cu imaginea unui crâng înmugurit de băieți distrugem tot farmecul estetic al creației lui Proust. Lesbianismul Albertinei, urmărit splendid de Proust, devine o alegorie crudă, pentru că Agostinelli ajunge heterosexual. Proust știa foarte bine ceea ce făcea: Swann și Marcel sunt creați prin opoziție cu homosexualul Charlus și bisexualul Saint-Loup. Chinurile dragostei și ale

geloziei depășesc genul și orientarea sexuală, iar mitologia configurată de roman a orașelor din câmpie s-ar distruge dacă naratorul nu s-ar putea distanța de homosexuali și evrei.

Proust nu e interesat de istoria socială, de eliberarea sexuală sau de afacerea Dreyfus (deși el l-a sprijinit activ pe Dreyfus). Salvarea estetică este proiectul major al romanului. Proust îl concurează pe Freud ca mare creator de mituri în epoca haotică. Istoria pe care o creează este o idilă vizionară, descriind maturizarea naratorului, de la Marcel până la romancierul Proust, care, în ultimul volum, își revizuieste conștiința și e capabil să-și modeleze viața printr-o nouă formă de înțelepciune. Proust consideră just, de altfel, că naratorul ar fi mai eficient dacă ar putea adopta o poziție neutră față de mitologia care ridică narațiunea la nivelul unui poem cosmologic, atât dantesc, cât și shakespearian: Balzac, Stendhal, Flaubert sunt lăsați în urmă prin saltul lui Proust către o viziune care alătură Sodoma și Gomora Ierusalimului și Edenului: trei paradisuri abandonate. Naratorul, ca aristocrat heterosexual, este mai convingător ca vizionar al acestei noi mitologii.

ÎN TRE SWANN ȘI MARCEL, suferind amândoi în atmosfera sufocantă a geloziei, naratorul îl introduce pe Saint-Loup, care se va căsători cu Gilberte, fiica lui Swann și prima iubire a lui Marcel, cea care va muri mult prea curând, victimă a Primului Război Mondial. Inserată în narațiunea relației ce se desțamează dintre Saint-Loup și Rachel, apare poate cea mai caustică sentință a lui Proust cu privire la gelozie: „Gelozia, care prelungește dragostea, nu e capabilă să rețină mai multe ingrediente decât oricare alt produs al imaginației”.

Mă gândesc, citind aceste rânduri, că Proust este adevăratul doctor al tuturor celor nefericiți în dragoste, cu alte cuvinte, mai devreme sau mai târziu, al tuturor celor îndrăgostiți. Din păcate, medicamentul lui, ca oricare alt remediu al dragostei, își face efectul numai după ce boala – chiar dacă e doar gelozie pură – a trecut. El ne aduce alinare numai când privim retrospectiv, singura pe care o putem accepta. E o plăcere întârziată să ți se spună că gelozia e un poem slab, incapabil să dezvolte măcar cele trei sau patru imagini pe care le etalează. În romanul vieții noastre, gelozia care ne consumă într-un anumit moment decade în pathosul tragicomic al oricărei iubiri

apuse. Saint-Loup nu e nici un istoric de artă al geloziei, ca socrul său, nici romancierul ei, ca prietenul său Marcel. Dragostea, firav ținută în viață de gelozie, moare odată cu aceasta, și Saint-Loup simte curioasa alinare de a se transforma într-o relicvă familiară și confortabilă pentru Rachel:

„Uneori, Rachel venea atât de târziu noaptea încât se întâmpla să-i ceară voie fostului iubit să se întindă lângă el până dimineață. Asta era o mare plăcere pentru Robert, pentru că-i amintea de clipele intimității lor, când locuiseră împreună, și, pur și simplu, pentru a vedea că și atunci când el se întindea cât putea în tot patul tot mai rămânea destul loc și pentru ea. Înțelese că ea se simțea mai bine, întinsă lângă trupul lui atât de cunoscut, decât oriunde altundeva.“

E greu de hotărât aici ce anume prevalează: umorul sau tristețea; ce contează mai mult este că nici Saint-Loup, nici Rachel nu simt tristețe sau regret când adorm împreună în golul care a înlocuit pasiunea. Vechea lui gelozie s-a stins în acest schimb de gesturi cvasifamiliale. Swann, așa cum recunoaște față de Marcel, nu e capabil nici măcar să privească retrospectiv fantomele vechilor iubiri:

„«Oamenii sunt foarte curioși. Eu nu am fost niciodată curios, decât când am fost îndrăgostit sau gelos. Și am învățat enorm! Tu ești gelos?» I-am spus lui Swann că nu am fost niciodată gelos și că nici măcar nu știam ce este gelozia. «Atunci trebuie să te consideri fericit. Puțină gelozie nu strică totuși, din două motive. Mai întâi, îi face pe cei care nu sunt curioși să ia puțin în considerare și viețile altora sau a ființei iubite cel puțin... Chiar atunci când oamenii nu mai sunt atașați de lucruri, există totuși ceva de care rămân atașați; pentru că motivele sunt aici de așa natură încât ceilalți nu le pot pricepe. Amintirea acestor sentimente e ceva ce putem găsi doar în noi înșine; trebuie să ne întoarcem spre noi înșine pentru a o privi.»“

În solipsismul lui estetic, Swann pare mai mult ca oricând o parodie a lui Ruskin, a cărei idolatrie pentru artă este transferată în autoidolatria colecționarului. În ironia fină a lui Proust, cuvântul „curios“ rostit de Swann înseamnă doar „a ține la cineva“ și îl lăsăm în urmă pe Swann cu un sentiment de mare

răceală. Metafora sau transferul numit de Freud „dragoste” sunt numite de Proust „gelozie”. Astfel, când Marcel îi spune invalidului Swann că el n-a fost niciodată gelos, el mărturisește implicit că nu a iubit-o pe Gilberte. Timpul se va răzbuna în ceea ce-l privește, prin marea poveste de gelozie a romanului, parodia demonică a căutării timpului pierdut. Saga Albertinei și a lui Marcel – a posesivității, geloziei, morții și geloziei ulterior accentuate – începe, cum e și normal, cu gelozia, care, după cum ne sugerează naratorul, *precedă* dragostea lui Marcel pentru Albertine. Anterior, în *Captiva*, schema e clar definită: trezirea geloziei îl motivează pe Marcel, la concurență cu iubitele lesbiene ale Albertinei, pe care nu speră să le învingă:

„Plecând din Balbec, îmi imaginam că las în urmă Gomora, trăgând-o și pe Albertine de acolo; în realitate, Gomora era peste tot în lume. În parte din gelozie și în parte din necunoașterea acestui fel de bucurii (caz foarte rar), am aranjat acest joc de-a v-ați ascunselea, în care Albertine mă va învinge întotdeauna.”

Dacă dragostea freudiană este o supraestimare a obiectului, gelozia proustiană, mult mai dialectică și mai ambivalentă, este, în același timp, subestimarea obiectului și hiperbolizarea nebunească a puterii sale de atracție asupra celor din jur. Așa cum și accentuează Proust, aceasta poate conține contradicții izbitoare:

„N-ar fi trebuit să fiu gelos dacă se bucură de anumite plăceri în prezența mea, cu încurajarea mea, sub supravegherea mea, ajutându-mă astfel să scap de orice teamă sau minciună; n-aș fi fost poate gelos dacă ea s-ar fi dus într-un loc nefamiliar și depărtat pe care să nu mi-l pot imagina, să nu-l pot ști și nici să nu vreau să-l știu – modul ei de viață. În orice caz, incertitudinile mele ar fi fost eliminate de cunoaștere sau necunoaștere în egală măsură.”

Certitudinea și cunoașterea distrug deopotrivă romanul geloziei, care, în interpretarea lui Proust, este în întregime roman sentimental, literar și de experiență. Dar de ce altceva putem fi siguri afară de moarte și ce putem cunoaște până la urmă în afara experienței incomunicabile a morții? De ce creează Proust, artistul geloziei, o tragicomedie continuă din coerciția celui

îndrăgostit? Proust – și nu Ruskin, Pater, Wilde sau continuatorii lor, Yeats, Joyce, Beckett – este marele preot incontestabil al religiei artei. Arta, și nu posesiunea sexuală, este singura scăpare a lui Proust din romanul sentimental și al experienței geloziei. Ultimul volum din *Căutarea, Timpul regăsit*, oferă ieșirea din romanul sentimental al geloziei. Oricum ar fi ajuns Proust la această viziune aproape hindusă asupra sinelui, îi produce o mare plăcere, ca și nouă, apocalipsa geloziei din *Captiva* și *Fugara*. Dar pe noi ne și doare, iar Proust ne pregătește pentru o viziune diferită a realității, una care are și un trecut, poate chiar și un viitor, în timp ce pentru gelozie nu există decât timpul prezent, oricât ar fi ea de retrospectivă.

Albertine nici nu diagnostichează gelozia lui Marcel, asigurându-l că îl minte tocmai pentru că îl iubește. Naratorul nu ne explică deloc de ce rămâne Albertine atât de mult timp lângă Marcel; ea e muza și nu-și trădează secretele. Când pleacă, scrisoarea pe care o lasă în urmă se termină așa: „Îți las tot ce e mai bun din mine“, o afirmație la fel de adevărată și la fel de falsă ca oricare alta din povestea lor. După moartea ei, într-un accident de călărie, Marcel primește două bilete de la ea, ca răspuns la scrisoarea în care o mințea că se va căsători cu prietena ei, Andrée; în primul îl felicită pentru alegerea făcută, iar în al doilea îi propune să se întoarcă la el. Această perfectă contradicție, depășită doar prin moartea Albertinei, îl pregătește pe Marcel și pe cititor pentru campania aproape napoleoniană de cercetare a trecutului erotic al iubitei pierdute, mai ales prin întrebările puse lui Andrée, cândva iubita ei, iar acum a lui.

Doar un cititor neavizat ar îndrăzni să facă aici comentarii moralizatoare; grandoarea și ironia cărții lui Proust o apără de proști. Dar înțelepciunea lui Proust e foarte dură; dragostea rămâne autentică doar între bunică, mamă și Marcel, dar nu și între alte personaje din roman. Chiar și prietenia pare la fel de imposibilă ca dragostea; adevărata convingere este gelozia, care e uimitor de complexă la acești puternici exilați din Sodoma și Gomora:

„Unii – fără îndoială, cei care au fost timizi în copilărie – nu sunt prea preocupați de plăcerea fizică pe care o primesc, cu condiția să o poată asocia cu o figură masculină. Alții, a căror senzualitate e desigur mai violentă, simt o nevoie imperioasă de a-și localiza plăcerea fizică.

Aceștia probabil că îi șochează pe oamenii de rând. Poate că ei trăiesc mai puțin sub influența lui Saturn, căci pentru ei femeile nu sunt complet excluse, ca în cazul celorlalți, pentru care femeile nu există decât ca parteneri de conversație, flirt, iubire din cap, și nu din inimă. Dar al doilea tip caută acele femei atrase de alte femei, care le pot aduce un tânăr și completa plăcerea resimțită în compania lui; chiar mai mult, ei pot să se bucure de o femeie la fel de mult ca și de un bărbat. De aici se vede că gelozia apare la cei care iubesc primul tip doar în plăcerea pe care o pot avea lângă un bărbat, singura care le pare iubiților lor o trădare, pentru că nu participă la dragostea femeilor, au practicat-o doar din obișnuință sau pentru a-și asigura o posibilă căsătorie, imaginându-și atât de puțin din plăcerea pe care o poate oferi încât nu pot fi frământați de gândul că cel pe care îl iubesc se bucură de această plăcere. Doar celălalt tip creează gelozii în urma afacerilor lor amoroase cu femei. Pentru că, în relațiile lor cu femei, ei joacă, pentru femeia care își iubește propriul sex, rolul unei alte femei, iar ea le oferă, mai mult sau mai puțin, ceea ce ei găsesc la alți bărbați, astfel încât prietenul gelos suferă din sentimentul că cel iubit e legat de o femeie care este pentru el aproape bărbat și simte că iubitul aproape îi scapă, căci, pentru aceste femei, el este ceva de neimaginat aproape, un fel de femeie."

Tonul acestui pasaj este indescritibil: este ironie, desigur, și un fel de detașare, dar există, în primul rând, o aură de uimire. Proust a avut critici de valoare – Beckett, Brée, Benjamin, Girard, Genette, Bersani, Shattuck (pe care îl prefer) –, dar, mai mult decât Joyce, Proust și-a învins criticii. Un roman de aproape 3.300 de pagini, cât se poate de sinuos, este un fel de *O mie și una de nopți*. *Clarissa* lui Samuel Richardson mi se pare singurul roman occidental la fel de puternic (sau la fel de lung!), dar *Clarissa* are numai două personaje importante: pe victima Clarissa și pe violatorul Lovelace. Marcel și Albertine sunt enigmele *Căutării*, dar nu e numai romanul lor. Nu este nici al naratorului, acum maturul Marcel; în mod misterios, este romanul lui Proust, iar el nu e doar naratorul sau doar Marcel. Cunoscut punctul de vedere al naratorului asupra geloziei, dar nu sunt sigur că îl știu și pe al lui Proust,

pentru că naratorul nu e nici homosexual, nici evreu. Când înțelepciunea vorbește cel mai puternic, în ultimul volum al romanului, naratorul devine, aproape imperceptibil, Proust însuși și umorul incisiv la adresa geloziei e lăsat deoparte. Dar despre asta vom aminti puțin mai târziu, căci nu am terminat încă de analizat adevărata convingere.

Există un minunat pasaj în *Captiva*, care se pretinde o critică a geloziei, dar de fapt o laudă:

„...gelozia cuiva, răscolind trecutul în căutarea unui indiciu, nu poate găsi nimic: întotdeauna retrospectivă, este asemenea unui istoric care trebuie să scrie despre o perioadă anume și nu are nici un document; întotdeauna întârziat, se grăbește ca un taur furios spre locul unde nu va găsi totuși creatura uimitoare, arogantă, care îl chinuie și pe care mulțimea o admiră pentru splendoarea și inteligența ei. Gelozia se pierde în gol.“

Un istoric handicapat și un taur păcălit; ca metafore pentru gelozie, ele nu sunt deloc măgulitoare, și totuși naratorul, invocând investigațiile lui Marcel în legătură cu aventurile erotice lesbiene ale Albertinei, ajunge să facă o analogie între gelozie și dorința de glorie postumă:

„Când încercăm să ne gândim la ce ni se va întâmpla după moarte, nu ne proiectăm oare, în mod greșit, sinele de acum, când suntem în viață, asupra acelui moment? Este oare mai absurd să regretăm că o femeie, care nici nu mai există, nu mai poate ști că noi am aflat ce făcea ea cu șase ani în urmă, decât să dorim ca, atunci când vom fi morți, să ne aprobe lumea chiar și după un secol? Dacă al doilea caz este mai ancorat în realitate decât primul, regretele geloziei mele retrospective provin totuși din aceeași eroare optică din care provine, la alții, dorința gloriei postume.“

Cuvântul „alții“ se referă la precursori: Flaubert, Stendhal, Balzac, Baudelaire, Ruskin, dar îl include, cu certitudine, și pe Proust romancierul, în care naratorul se va transpune. „Eroarea optică“ nu este o boală de rând, cum ar fi spus Keats, iar legătura dintre gelozie și arta literară rămâne deschisă.

Totuși, mai devreme naratorul adăugase, în paranteză: „E uimitor de câtă lipsă de imaginație poate da dovadă gelozia, care își petrece timpul construind ipoteze stupide și false, pentru a descoperi adevărul”. Limitările impuse de gelozie sunt încă un preambul al manifestării vocației proustiene. Aruncându-se în vidul său, Marcel a aflat că „nu există idei care să nu poarte în sine propria ei negație, nici un cuvânt care să nu-și conțină opusul”.

Urmează paralizia; Marcel e ceva mai bine când afirmă că „minciuna e esențială pentru umanitate; e la fel de importantă ca și căutarea plăcerii și e chiar dominată de această căutare”. O astfel de observație ar putea ajuta la formarea unui moralist, dar nu și a unui romancier. Contrastul apare când naratorul, în *Timpul regăsit*, e în stare să aprecieze cât de folositoare i-a fost Albertine, din punct de vedere literar: „Anii fericiți sunt cei pierduți, iroșiți; trebuie să așteptăm suferința pentru a putea lucra”. Ne dăm seama că naratorul a devenit Proust, romancierul, când de mult dispăruta Albertine își primește tributul:

„Dintr-un anume punct de vedere, aveam dreptate să i le atribui ei, căci de nu m-aș fi plimbat în ziua aceea, de n-aș fi ajuns să o cunosc, toate aceste idei n-ar fi fost dezvoltate (dacă nu ar fi fost cumva dezvoltate de altă femeie). Dar am și greșit, pentru că această plăcere ce generează ceva interior și pe care încercăm să o atribuim, retrospectiv, chipului unei femei frumoase, vine din simțurile noastre: paginile pe care le scriam erau totuși ceva ce Albertine, mai ales Albertine din acele timpuri, nu ar fi înțeles. Tocmai de aceea însă (și asta arată că nu ar trebui să trăim într-o atmosferă prea intelectuală), datorită faptului că era atât de diferită de mine, mi-a sporit puterea de pătrundere prin suferință și, la început, prin efortul pe care l-am făcut de a-mi putea închipui ceva diferit de mine.”

Avem aici esența motivului pentru care naratorul, care fusese Marcel, poate deveni acum Proust, romancierul, și nu doar un alt Swann, rămas să-și studieze colecția de amintiri ale geloziei. Ceea ce îl salvează pe Proust de la a deveni un snob și un paranoic gelos este munca lui uriașă, în același timp terapeutică, estetică și (cum altfel să o numesc?) mistică. Toți cititorii lui Proust aud, cel puțin în *Căutarea*, ecoul cuvintelor lui Roger Shattuck,

atunci când compară romanul lui Proust și concepția hindusă despre sine. *Căutarea* e produsul unei discipline care a anulat ceea ce Krishna numește, în *Bhagavad-gita*, „inertie întunecată”. Și ar putea fi tot o ironie, nu în mod necesar proustiană, faptul că autorul *Căutării* e cel mai autentic multiculturalist modern, depășind multe din diferențele dintre canonul occidental și cel oriental.

18. Lupta lui Joyce cu Shakespeare

JAMES JOYCE, plin de îndrăzneală, compară relația sa cu Shakespeare cu aceea dintre Dante și Virgiliu. Aceasta era însă o ambiție atât de mare, încât nici chiar Joyce nu ar fi putut să și-o îndeplinească. *Ulise* și *Veghea lui Finnegan*, așa cum suntem obișnuiți să gândim, nu rivalizează decât cu *În căutarea timpului pierdut*, în această perioadă care – dacă Vico și Joyce aveau dreptate – ne va duce la o nouă epocă teocratică. Poate că Joyce și Proust s-au apropiat amândoi de realizarea uriașă a lui Dante din *Divina comedie*, deși Kafka, atât de diferit, pare totuși adevăratul Dante al epocii sale. Dar nici unul dintre cei care l-au citit pe Shakespeare cu adevărat sau care l-au văzut jucat și regizat așa cum trebuie nu va vedea în Joyce desăvârșirea a ceea ce Shakespeare începuse. Joyce știa asta și există o anumită anxietate în referințele sale obsesive la Shakespeare, care abundă atât în *Ulise*, cât și în *Veghea lui Finnegan*. Dacă Shakespeare nu ar fi existat, poate că Joyce și Freud n-ar fi suferit niciodată de angoasa pe care numai Shakespeare pare să le-o provoace amândurora.

Joyce a dovedit însă mai mult geniu decât Freud în această problemă a influenței și nu a aderat niciodată la ipoteza lui Looney, deși amintește teoria baconiană în *Veghea lui Finnegan*. În primul rând, Joyce ne oferă ipoteza lui Stephen Dedalus, în scena bibliotecii din *Ulise* – teorie care nu atacă paternalismul ca paternitate în sine și, de aceea, cu siguranță nu îl atacă pe Shakespeare. Ca răspuns la vechea întrebare privind cartea ce ar trebui aleasă dintre toate pentru a fi luată pe o insulă pustie, Joyce îi spunea lui Frank Budgen: „Aș ezita între Dante și Shakespeare, dar nu pentru multă vreme. Englezul e mai bogat și mi-ar câștiga votul.” „Mai bogat” este expresia potrivită aici; singur pe o insulă pustie, cineva ar dori probabil mai mulți oameni în jur, iar Shakespeare e mai bogat în personaje decât rivalii săi cei mai apropiați,

Dante și Biblia. În ciuda vigorii dickensiene a personajelor secundare din *Ulise*, Joyce nu are decât un Hamlet cam nepotrivit în Stephen, și o rivală pentru târgoveața din Bath în Molly. Leopold Bloom poate să concureze cu Shakespeare sau cel puțin să încerce, dar acesta ar fi un lucru imposibil, pentru că entitatea mai mare o înghite pe cea mică în toate bătăliile literare. În timp ce Stephen spune că nici el însuși nu crede propria teorie despre Shakespeare și Hamlet, Richard Ellmann ne spune că, după părerea prietenilor, Joyce o lua în serios. Ea este deci punctul de plecare necesar pentru a discuta bătălia canonică a lui Joyce cu Shakespeare, atât în *Ulise*, cât și în *Veghea lui Finnegan*.

Curajul lui Joyce de a-l crea pe *Ulise* pornind simultan de la *Odiseea* și de la *Hamlet* a fost remarcabil de vreme ce, așa cum notează Ellman, cele două paradigme, a lui Ulise și a prințului Danemarcei, nu au nimic în comun. Un indiciu pentru intenția lui Joyce ar putea fi faptul că personajul care pare cel mai inteligent, după Hamlet (și Falstaff), este eroul *Odiszeii*, chiar dacă Joyce îl alege pentru completitudine mai mult decât pentru forța gândirii. Dar primul Ulise vrea să meargă acasă, în timp ce Hamlet nu are o casă, în Elsinore sau oriunde altundeva. Joyce reușește să compună un personaj din Hamlet și Ulise prin dublare: Poldy este atât Ulise, cât și fantoma tatălui lui Hamlet, Stephen este atât Telemah, cât și tânărul Hamlet, iar Poldy și Stephen împreună sunt Shakespeare și Joyce. Deși sună deconcertant, totuși se potrivesc scopului lui Joyce, care este să-l absoarbă pe Shakespeare în opera sa. Ca și Joyce, Shakespeare este laic, înlocuind Scriptura cu scrierile oamenilor obișnuiți, iar Joyce îl apără pe Shakespeare împotriva lui Freud, refuzând să accepte identitatea dintre Hamlet și Oedip. Un critic mai bun al lui *Hamlet* decât Freud, Joyce nu a găsit nici urmă de dorință sexuală la Gertrude sau criminală față de regele Hamlet la fiul lor. Stephen și Bloom (Poldy) nu par să manifeste nici un fel de ambivalențe oedipiene și, dacă Joyce a fost ambivalent față de Shakespeare la început, s-a străduit apoi să nu mai fie, în *Ulise*.

Teoria lui Joyce despre *Hamlet* este expusă de Stephen în scena de la Biblioteca Națională (*Ulise*, partea d II-a, capitolul 9). Cartea lui Frank Budgen, *James Joyce și crearea lui Ulise* (1934), încă cel mai bun ghid al romanului, pentru că reține foarte mult din personalitatea lui Joyce, ne spune că „Shakespeare omul, stăpânul limbajului, creatorul de personaje, l-a preocupat [pe Joyce] mai mult decât Shakespeare creatorul de piese“. Desigur că

Shakespeare al lui Stephen este cel care se conformează imaginii tradiționale, venind pe scenă la Globe Theatre în rolul fantomei tatălui lui Hamlet:

„— Începe piesa. Se arată un actor de sub streășina de umbră, înveștmântat în armura învechită a unui țap de la curte, un bărbat îndesat, cu glas adânc. Este stafia, regele, un rege care nu e rege, iar actorul este Shakespeare, care a studiat *Hamlet* toți anii din viața lui ce i-au fost deșertăciune, spre a ajunge să joace rolul spectrului. Își rostește cuvintele către Burbage, actorul tânăr oprit acum în fața lui, nemișcat, de ceastălaltă parte a norilor de pânză cerată, chemându-l pe nume:

Hamlet, sunt duhul tatălui tău

și îndemnându-l să asculte: Unui fiu îi grăiește, feciorul sufletului său, prințul, Hamlet cel tânăr și astfel fiul trupului său, Hamnet Shakespeare, care a murit la Stratford pentru ca acela care-i poartă numele să poată trăi întru vecie.

— Este oare cu putință ca actorul acela Shakesperare, stafia întru absență, și înveștmântat în straiile îngropatului rigă al Danemarcei, stafie întru moarte, rostindu-și propriile-i cuvinte către un nume, numele însuși fiului său (de-ar fi trăit Hamnet), este, oare, cu putință vreau să știu sau poate chiar, probabil, că nu a tras sau presimțit încheierea logică a acestor premise: tu ești fiul depozat de drepturi; eu sunt părintele ucis: mama ta este regina vinovată, Ann Shakespeare, născută Hathaway?“*

Ann Hathaway drept Gertrude, decedatul Hamnet drept Hamlet, Shakespeare drept fantoma, cei doi frați ai săi la un loc drept Claudius – e totul destul de scandalos pentru a fi irezistibil și pentru a duce la cel mai bun roman al lui Anthony Burgess, *Nothing Like the Sun* (*Nimic la fel ca soarele*, 1964), care este și singurul roman de succes scris despre Shakespeare. Burgess, un discipol fidel al lui Joyce, ne furnizează o teorie a lui Stephen atât de minuțioasă, încât deseori am combinat în mintea mea scena din bibliotecă și imaginile lui Burgess, mirându-mă că nu le găsesc și la Joyce,

* Citatele sunt reproduse după James Joyce, *Ulise*, trad. rom. Mircea Ivănescu, Univers, București, 1984 (n. tr.).

când îl recitesc. Aceasta și pentru că Stephen al lui Joyce este foarte sugestiv, condensând o viziune atotcuprinzătoare a vieții și operei lui Shakespeare în câteva aluzii, care ascund indicii subtile și tulburări. Mai înainte, Malachi „Buck“ Mulligan, personaj în care Joyce îl reprezenta, mascat, pe Oliver St. John Gogarty, medic-poet și om bun la toate, explicase teoria: „El dovedește prin calcule algebrice că nepotul lui Hamlet este bunicul lui Shakespeare și că el însuși este fantoma propriului său tată“. Parodie vicleană, aceasta are și alt scop – dorința lui Stephen de a anula însăși autoritatea paternă.

„Paternitatea, în sensul zămislirii conștiente, îi este necunoscută bărbatului. E o fundație mistică, o succesiune apostolică, de la singurul zămisitor la singurul zămislit. Pe această taină, și nu madonna, pe care vicleanul intelect italianesc a aruncat-o plebei europenești, s-a întemeiat biserica și s-a întemeiat într-un nezdruccinare, pentru că întemeiată, ca și lumea macro- și microcosmosului, pe vid. Pe incertitudine, pe improbabilitate. *Amor matris*, genitiv subiectiv și obiectiv, poate singurul adevărat în viață. Paternitatea poate fi o ficțiune legală. Cine e tatăl oricărui dintre fii pentru ca oricare dintre fii să trebuiască să-l iubească sau să-i iubească pe oricare dintre fii?“

Stephen ia imediat în derâdere această idee, dar nu e ușor de luat în derâdere și nici de înțeles, pentru că implicațiile sunt nesfârșite. Biserica și întregul creștinism se anulează, dacă ar fi să credem acest lucru, iar Joyce nici nu retractează, nici nu-și susține ideea. Sir William Empson protesta împotriva a ceea ce el în mod fermecător numea defăimarea lui Kenner, deși ar fi putut să o considere a lui T.S. Eliot, de vreme ce acesta fusese cel dintâi care considerase imaginația lui Joyce drept „eminent ortodoxă“. Empson avea desigur dreptate: a-l face pe Joyce scriitor creștin e un procedeu critic jalnic. Dacă există un Duh Sfânt în *Ulise*, acela e Shakespeare și, dacă există vreo paternitate ficțională validă, atunci Joyce ar vrea să se vadă pe sine drept fiul lui Shakespeare. Dar unde e Joyce în *Ulise*? El e, desigur, reprezentat în carte, dar, în mod bizar, scindat între Stephen și Poldy, Joyce tânărul artist și Joyce ciudata creatură umană care a refuzat violența și ura. Ciudățenia acestei scindări provoacă imaginația criticului pentru a găsi o soluție; la această ultimă formulă romanescă a personalității în literatura engleză,

înainte ca personajele să se dizolve în mitologiile din *Veghea lui Finnegan* și în negațiile lui Samuel Beckett, ni se oferă o demonstrație extrem de amabilă a faptului că paternitatea este pură ficțiune, un concept estetic, dar și acela nesigur.

Cititorul simte foarte bine că *Ulise* are mai mult legătură cu *Hamlet* decât cu *Odiseea*, dar care sunt legăturile dintre Shakespeare, Joyce, Dedalus și Bloom? Există în *Ulise* destulă splendoare verbală cât pentru o legiune de romane și totuși înțelegem că poziția cărții în canon transcende stilurile lui Joyce, oricât ar fi ele de bine stăpânite. Misticismul estetic al lui Proust nu e calea lui Joyce, și Beckett, care moștenește și de la Joyce, și de la Proust, dovedește un fel de refuz ascetic al triumfului lui Proust. Joyce rămâne enigmatic, iar relația lui cu Shakespeare e una dintre puținele șanse de a pătrunde enigmă.

Stephen își continuă discursul despre Shakespeare, ajungând la problema conflictului dintre erezie și teologia Bisericii: „Sabelius, africanul, cel mai subtil eretic dintre fiarele câmpului, susținea că Tatăl este El însuși și Propriul Său fiu. Bulldogul din Aquino, pentru care nici un cuvânt nu s-ar cuveni să fie imposibil, îl respinge. Foarte bine: dacă tatăl care nu are fiu nu este tată, poate fiul care nu are tată să fie fiu?”.

De aici urmează, adaugă Stephen, că poetul care a scris *Hamlet* „nu era tatăl propriului său fiu, ci, nemaifiind acum un fiu, el era și se simțea tatăl întregii rase umane, tatăl propriului său bunic, al nepotului său nenăscut, care, din același motiv, nici nu s-a născut”. Din toate acestea ne apare un Shakespeare asemenea lui Dumnezeu, dar el este probabil doar portretul artistului al lui Stephen: Stephen, obsedat de Shakespeare cum este, se află însă în cartea lui Poldy, nu într-a sa.

Dacă există un mister în *Ulise*, acesta este al lui Leopold Bloom, care își are propria relație enigmatică cu Shakespeare, acest zeu muritor. Shakespeare al lui Stephen îl vestește pe Poldy. Shakespeare este tatăl care își este lui însuși tată. Nu are nici precursor, nici succesor, ceea ce este, desigur, viziunea idealizată a lui Joyce despre el însuși ca autor. Tatăl lui Poldy, partea evreiască a familiei sale, s-a sinucis și Poldy nu are nici un fiu în viață, afară de cazul în care îl considerăm pe Stephen fiul lui spiritual. Singurul spirit în *Ulise* este Shakespeare, tată fantomatic și fiu fantomatic, și începem să observăm că spiritul lui a coborât nu asupra mai mult sau mai puțin dantescului

Stephen, ci asupra lui Bloom, cel asemănător lui Joyce, a cărui scenă favorită din Shakespeare este discuția lui Hamlet cu groarii, din actul 5.

Ce putem găsi shakespeareian la Poldy? Presupun că răspunsul trebuie căutat în reprezentarea personalității complete de la Joyce, care poate fi considerată caracteristica shakespeareiană cea mai importantă sau episodul final din lunga poveste a *mimesis*-ului shakespeareian în literatura de limbă engleză. Indiferent că noi credem sau nu că Shakespeare a „ținut o oglindă în fața naturii”, ar fi greu de găsit un portret mai complet al omului natural decât cel făcut de Joyce lui Poldy. Ar putea fi considerată o judecată excentrică a lui Joyce, dar la el arhetipul omului natural ar fi trebuit să fie Shakespeare, un Shakespeare așa cum îl vede Joyce.

Shakespeare a lui Joyce nu era un dramaturg. În mod ciudat, Joyce considera piesa lui Ibsen *Când noi, morții, vom învia* mult mai dramatică decât *Othello*. Noțiunea sa despre dramaturgie nu e ușor de înțeles și, pentru el, Shakespeare nu era un poet al acțiunii, ci un creator de bărbați și femei. Dacă vrem să descoperim trăsăturile shakespeareiene ale lui Poldy, trebuie să lăsăm deoparte piesa de teatru și să ne concentrăm asupra reprezentării schimbării umane. Când mă gândesc la *Ulise*, mă gândesc în primul rând la Poldy, dar rareori mi-l imaginez într-o relație. Ceea ce contează la el, datorită spiritului său suprinzător, este, în egală măsură, caracterul sau ethosul, personalitatea sau patosul și chiar logosul sau gândul, divin loc comun, cum tinde să fie. Ceea ce nu aparține locului comun la Poldy este bogăția conștiinței sale, capacitatea de a-și transforma sentimentele și senzațiile în imagini. Și aici cred eu că se află punctul de plecare. Poldy are o interioritate shakespeareiană, mult mai profund manifestată decât viața interioară a lui Stephen sau a lui Molly sau a oricui altcuiva din roman. Eroinele lui Jane Austen, George Eliot și Henry James sunt sensibilizați sociale mult mai rafinate decât Poldy, dar nici chiar ele nu pot concura cu această întoarcere către sine însuși de la Joyce. La el nu se pierde nimic, chiar dacă reacțiile lui la ceea ce percepe pot fi banale. Joyce îl favorizează ca pe nimeni altcineva în opera sa, așa cum a observat, pentru prima dată, Richard Ellmann.

Joyce îl admira pe Flaubert, dar conștiința lui Poldy nu se aseamănă cu cea a Emmei Bovary. El are un suflet ciudat de bătrân pentru un bărbat de vârstă mijlocie și toți ceilalți din carte par mult mai tineri decât Bloom. Poate că asta are de-a face cu enigma originii sale evreiești. Din perspectiva evreilor,

Poldy este și nu este evreu. Atât mama, cât și bunica sa erau catolice irlandeze; tatăl său, Virag, fusese un evreu convertit la protestantism. Poldy însuși era atât protestant, cât și catolic, dar el se identifică mai mult cu tatăl său mort și se consideră evreu, chiar dacă nevasta și fiica lui nu sunt evreice. Cei din Dublin nu îl acceptă prea ușor ca evreu, deși izolarea lui pare mai mult autoimpusă. Are multe cunoștințe, știe aparent pe toată lumea, dar am rămâne fără replică dacă am fi întrebați cine îi sunt prietenii, pentru că el trăiește continuu în propria sa interioritate, ceea ce e surprinzător pentru un om atât de amabil.

Cândva am fost încântat să văd interpretarea lui Zero Mostel din *Ulise în orașul nopții*, o acrobație inteligentă pe marginea rolului, într-o foarte puternică reinterpretare a acestuia, de aceea trebuie să mă străduiesc acum să recitesc cartea fără a lăsa imaginea lui Mostel să mă influențeze. Joyce nu este Mel Brooks, dar el i-a dat totuși câteodată lui Poldy o nuanță de umor evreiesc. Mostel era fermecător; Poldy nu este. Dar Poldy îl mișcă pe Joyce și pe noi deopotrivă, pentru că, printre atâția irlandezi, e singurul care nu pare să aibă acea „inimă fanatică”, cum o numea Yeats. Hugh Kenner, care, în prima sa carte despre Joyce, îl considera pe Poldy un fel de evreu desprins din Eliot (e vorba de antisemitul T.S. Eliot, nu de umana George Eliot), după douăzeci de ani de studiu a încetat să-l vadă pe Bloom ca pe un exemplu al depravării moderne și a ajuns la o concluzie mult mai în spiritul lui Joyce, susținând că protagonistul era „potrivit să trăiască în Irlanda fără răutate, fără violență, fără ură”. Câți dintre noi sunt potriviți astăzi să trăiască în Irlanda sau în Statele Unite fără răutate, fără violență, fără ură? Care dintre noi este tentat să se coboare până la Poldy – de parcă o reprezentare atât de convingătoare a unei ființe umane atât de benigne, care rămâne atât de interesantă pentru noi, ar putea fi întâlnită oriunde altundeva?

Ciudat, destul de vesel, echilibrat și de o bunătate infinită, deși masochist chiar și în curiozitatea sa, Poldy pare să fie o versiune a lui Joyce nu pentru un personaj shakespearian oarecare, ci a spiritului shakespearian însuși, fiecare și nimeni în același timp, un fel de Shakespeare borgesian, probabil. Acesta nu e, desigur, Shakespeare poetul, ci Shakespeare cetățeanul, hoinărind prin Londra, așa cum Poldy hoinărește prin Dublin. Într-un moment de nebulie din discursul ținut în bibliotecă, Stephen merge atât de departe, încât sugerează că Shakespeare era evreu, după modelul lui Poldy, probabil,

deși asta Stephen nu o putea ști decât printr-o prolepsă mistică. Punctul culminant al teoriei lui Stephen este extraordinara evocare a vieții lui Shakespeare ca o desăvârșire universală:

„— În bărbat el nu mai găsește nici o plăcere și nici în femeie. Se reîntoarce, după o absență de o viață, la acel loc de pe pământ unde s-a născut, unde întotdeauna a fost, bărbat sau băiețandru, un martor tăcut, și acolo, călătoria sa pe pământ încheiată, își înfige în pământ dudul. Pe urmă moare. Mișcarea s-a încheiat. Groparii îl îngroapă pe Hamlet *père* și pe Hamlet *fils*. Rege și prinț, uniți în cele din urmă în moarte, și cu muzica potrivită. Și, chiar dacă asasinați sau trădați, plânși de toate inimile firave și blânde, danezi sau dublinezi, jalea pentru morți înseamnă singura tovarășă de viață de care refuză să fie despărțiți. Dacă vă place epilogul, priviți-l îndelung: prosperul Prospero, omul cel mai bine recompensat, Lizzie, ciotul de iubire al bunicului, și unchiul Richie, omul cel rău împins de dreptatea poetică în locul unde se duc negrii cei răi. Cortina cade cu forță. El a găsit în lumea de afară ca fiind actuale cele ce în lumea dinăuntru erau posibile. Maeterlinck spuse: *Dacă Socrate iese din casă de la el astăzi, îl va găsi pe înțelept așezat pe prag. Dacă Iuda iese la noapte, pașii lui către Iuda îl vor duce*. Fiecare viață e alcătuită din multe zile, zi după zi. Umblăm prin noi înșine, întâlnim tâlhari, fantome, uriași, bătrâni, tineri, soții, văduve, cumnați. Dar întotdeauna întâlnindu-ne pe noi înșine. Dramaturgul care a scris un in-folio al lumii acesteia și l-a și scris prost (El ne-a dat întâi lumina, și soarele abia două zile mai târziu) stăpânul lucrurilor care sunt, pe care cei mai romani dintre catolici îl numesc *dio boia*, zeul călău, este fără îndoială totul în toate în toți dintre noi, rânduș și măcelar, și ar putea fi și codoașă, și încornorat, decât că, în economia cerurilor întrevăzută de Hamlet, nu mai există căsătorii, omul slăvit, inger androgin, fiindu-și soție lui însuși.“

SUBLINIEREA PE CARE O FACE Stephen, în care transpare vocea lui Joyce, e la fel de mult ținută împotriva zeului călău al creștinismului ca și lauda finală

a poetului din *Hamlet*. Există doi dramaturgi, zeul catolic și Shakespeare, ambii zei; dar profetul lui Shakespeare, Hamlet, anunță viziunea lui Joyce a „omului slăvit, înger androgin, fiindu-și soție el însuși”, viziune încarnată atât de Shakespeare, cât și de bietul Poldy. Dintre cele două cărți, a lumii acesteia și a lui Shakespeare, preferința lui Joyce se îndreaptă către tatăl fantomatic, care se întoarce după o viață de absență, așa cum Joyce nu a ajuns să facă. Restul e tăcere, exilul fiind încheiat și invenția dusă la bun sfârșit. Puține sunt frazele care ne urmăresc continuu, precum „Mergem prin noi înșine, întâlnind hoți, fantome, uriași, bătrâni, tineri, neveste, văduve, cumnați, dar întotdeauna ne întâlnim pe noi înșine”. Aceasta ar putea fi înțeleasă (cu ceva pierderi) ca un cântec al lui Joyce: „Merg prin mine însumi, întâlnind fantoma lui Shakespeare, dar întotdeauna mă întâlnesc cu mine însumi”. O asemenea mărturisire a influenței și o mare încredere în sine că are puterea de a-l interioriza pe Shakespeare ar putea fi cel mai frumos compliment adus de *Ulise* splendorii sale canonice.

Un studiu al canonului occidental, structurat conform teoriei ciclurilor lui Vico, nu poate neglija *Veghea lui Finnegan*, ce se bazează pe Vico în ceea ce privește unele dintre principiile sale structurale. Din moment ce singurul rival autentic produs de secolul nostru pentru *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust este *Veghea*, în mai mare măsură decât *Ulise*, ea își are deopotrivă locul și aici. Mișcarea greșit numită „multiculturalism”, care este și antiintelectuală, și antiliterară, elimină din programa de studiu majoritatea operelor ce prezintă dificultăți imaginative și cognitive, ceea ce înseamnă majoritatea operelor canonice. *Veghea lui Finnegan*, capodopera lui Joyce, prezintă atâtea dificultăți de la bun început, încât nu putem să nu ne temem pentru supraviețuirea ei. Cred că se va alătura vechii idile poetice a lui Spencer, *The Faerie Queene* (*Crăiasa zânelor*), și că amândouă operele vor fi citite în viitor doar de un mic grup de specialiști entuziaști. Este trist, dar ne îndreptăm spre un timp în care Faulkner și Conrad ar putea avea aceeași soartă. Una dintre prietenele mele bune, discipol al lui Adorno și al Școlii de la Frankfurt, a susținut decizia facultății de a-l scoate pe Hemingway din *curriculum*-ul obligatoriu, în favoarea unui nuvelist chicano, destul de inadecvat, spunându-mi că în felul acesta studenții ei vor fi mai bine pregătiți să trăiască în Statele Unite. Standardele estetice sunt, după părerea ei, funcționale doar în spațiul intim, al lecturilor de plăcere, nu și în sfera publică.

De la nuvele lui Hemingway, oricât de bune ar fi unele dintre ele, până la *Veghea lui Finnegan* e cale lungă însă, și moralitatea cea nouă, antielitistă, va lăsa cartea în seama a din ce în ce mai puțini cititori, ceea ce este o mare pierdere estetică. Aici, în doar câteva pagini, nu pot să fac dreptate unei cărți. Pot numai să observ că, în cazul în care principiul estetic va organiza din nou canonul, *Veghea*, ca și *Căutarea* lui Poust, s-ar afla cel mai aproape de culmile atinse de Shakespeare sau Dante, astfel încât le poate permite epoca noastră haotică. În cele ce urmează, voi continua povestea luptei lui Joyce cu Shakespeare, pe care el îl considera întrucâtva cel mai mare scriitor (cel puțin înainte de Joyce), dar inferior lui Ibsen ca dramaturg (judecată scandalosă, asupra căreia Joyce nu a revenit niciodată, dar îl putem ierta, din recunoștință pentru marea lui remarcă: „Unii cred că în *Hedda Gabler* Ibsen a fost un feminist, dar el a fost feminist cum sunt eu arhiepiscop”).

Toți criticii sunt de acord că *Veghea lui Finnegan* începe acolo unde se termină *Ulise*: Poldy merge la culcare, Molly cade pe gânduri și atunci un Everyman mai mare visează cartea nopții. Acest nou Everyman, Humphrey Chimpden Earwicker, e prea mare pentru a avea o personalitate și, mai mult decât Albion, omul primordial din epopeea lui Blake, este un personaj uman. Aceasta mă întristează întotdeauna când las *Ulise* și încep *Veghea*: cea din urmă e mai bogată, dar îl pierde pe Poldy, deși câștig ceea ce Joyce numea „istoria lumii”. E o istorie specială și puternică, incluzând și istoria literară, și ia întreaga literatură drept model, spre deosebire de *Ulise*, care e construit pe un straniu amalgam de *Hamlet* și *Odiseea*. De vreme ce Shakespeare și canonul occidental sunt același lucru, Joyce trebuia să revină la Shakespeare, sursa principală (împreună cu Biblia) a aluziilor și a citatelor care abundă în paginile cărții. Pentru acestea îi mulțumesc lui James S. Atherton pentru volumul său *Cărțile Veghei* (1960), încă cel mai util studiu al *Veghei*, și lui Matthew Hodgart și eseului său *Shakespeare și Veghea lui Finnegan* (1953), din *Cambridge Journal*.

Adaline Glasheen, în *Al treilea recensământ al Veghei lui Finnegan* (1977), observa că Shakespeare, omul și opera, este matricea *Veghei*, adică „roca masivă în care metale, fosile, pietre prețioase sunt incluse sau încastate”. Aceasta e desigur doar o perspectivă asupra unei cărți ai cărei cititori au nevoie de cât mai multe perspective, dar e cea care în mod special m-a ghidat pe mine. Cea mai mare diferență dintre percepția asupra lui Shakespeare

din *Ulise* – spiritul sfânt pe care l-am considerat eu a fi – și cea din *Veghea lui Finnegan* este că, în cea de-a doua carte, Joyce pare tentat, pentru prima oară, să-și exprime invidia față de rivalul și precursorul său. El nu-și dorește prea mult talentul și viziunea shakespeariană – Joyce se considera deja egal cu Shakespeare în aceste privințe –, dar e gelos pe publicul lui Shakespeare. Această gelozie transformă *Veghea* într-o tragicomedie, în locul comediei intenționate de Joyce. Receptarea cărții l-a descurajat pe scriitorul muribund, dar cum ar fi putut fi altfel? Nici o altă operă literară, de la profețiile lui Blake, nu-i creează atâtea obstacole de la bun început chiar celui mai nerăbdător, generos și informat cititor. Iată, spre exemplu, doar câteva rânduri din secțiunea „Anna Livia Plurabelle” a *Veghei*: „Pe pământ și pe înnorat, dar eu teribil vreau un nou mal de râu (*bankside*), umed (*bedamp*) și vreau un susținător acolo!” E un joc de cuvinte între *bankside* și *backside*, *bedamp* și *bedammed* și, fiind vorba de râul Liffey care vorbește, ca și de soția lui Earwicker, comentariul lui Atherton e corect: „Ceea ce vrea Joyce să spună este că ar vrea ca Liffey să aibă un mal sudic, unde literatura lui să fie apreciată precum cea scrisă de Shakespeare pe malul Tamisei. Shakespeare avea teatrul Globe și publicul său, Joyce avea doar un cenaclu literar.”

Privind cu mirare paginile *Veghei*, chiar cititorul foarte generos se întreabă dacă Joyce își dădea seama cât de mult ridică el acea freudiană „recompensă a incitării”, atunci când cineva vrea să se aventureze în vasta lui operă. După ce problema m-a frământat câțiva ani, am ajuns la concluzia că provocarea lui Shakespeare a fost pentru Joyce stimulul de a compune această carte îndrăznească. *Ulise* încearcă să-l absoarbă pe Shakespeare pe propriul său teren: *Hamlet*. Dublinul oferă un context foarte larg, dar nu suficient pentru a-l înghiți pe Shakespeare, cum o arată și un moment culminant din secțiunea *Circe*, în infernul Orașului Noptii. Imediat după ce bietul Poldy trece prin umilința de a trage cu ochiul prin găura cheii la Blazes Boylan și Molly care fac dragoste, bețivul Lynch, de lângă Stephen, arată spre o oglindă și urlă: „Oglinda pusă în fața naturii”. Ni se oferă apoi o confruntare între Shakespeare și cele două componente ale lui Joyce, Stephen și Bloom:

„(Stephen și Bloom privesc în oglindă. Fața lui William Shakespeare, fără barbă, apare acolo, țepănă ca într-o paralizie facială, încununată de răsfrângerea cuierului cu coarne de cerb din hol.)

SHAKESPEARE (*Cu demnitate ventrilochică*): Râsul cu hohote zgomotoase vorbește despre mintea goală. (*Către Bloom.*) Te gândești c-ai fi fost invizibil. Ia privește. (*Croncăne cu râs de clapon negru*) Iagogo! Ia te uită cum Bătrânul mi ți-o sugrumă pe mama lui de joi! Iagogo!

BLOOM (*Surăde gălbenicios înspre târfe*): Când aud și eu gluma aceea?"

Încornoratul Shakespeare (conform teoriei lui Stephen) îi privește pe încoronatul Poldy și pe Stephen beat, după ce Lynch citase sfatul dat de Hamlet actorilor, amintindu-le că scopul lor „era și este să țină o oglindă în fața naturii”. Fără barbă și cu fața crispată, încornorat, Shakespeare e încă plin de demnitate, chiar și când citează prost din poemul lui Oliver Goldsmith, *Satul părăsit* (1770): „Râsul cu hohote zgomotoase vorbește despre mintea goală”, unde „mintea goală” are conotație pozitivă, însemnând „liberă” sau „odihnită”. Aici Shakespeare nu vorbește doar de mintea goală a lui Lynch, ci și de a lui Boylan sau a târfelor care râd de bietul Poldy. Spre Poldy, însă, Shakespeare își îndreaptă avertismentul de a nu deveni un nou Othello, instigat de Iago-Boylan să o ucidă pe Molly, așa cum „bătrânul” sau „tatăl” a ucis-o pe „mama de joi”.

Având în vedere că Stephen s-a născut într-o joi, avem aici două amalgame (cel puțin): Stephen și Bloom devin un singur personaj, în timp ce Shakespeare e din nou fantoma tatălui lui Hamlet, avertizându-l pe Joyce să nu mai adauge fuziunii deja existente încă una între Hamlet și Othello, făcând astfel din Molly Bloom un amalgam între mama moartă a lui Stephen, Gertrude și Desdemona. Aceasta e o glumă pe seama nefericitului Poldy, dar nu lămurește încă problema: de ce e Shakespeare transformat nu numai într-un clapon, ci și într-o figură înghețată și fără barbă? Ellmann nota că „Joyce ne avertizează că lucrează cu identități slabe, nu tari”, dar eu continui să susțin că Joyce admite aici anxietatea influenței lui Shakespeare. Shakespeare îl ironizează pe urmașul său, Stephen-Bloom-Joyce, spunând: „Privești în oglindă, încercând să te oglindești în chipul meu, dar vezi doar ce ești: versiunea fără barbă, fără puterea mea, cu trăsături crispate, lipsite de seninătatea mea”. În *Veghea lui Finnegan*, considerând acest moment drept salutul de rămas-bun pe care îl adresează Shakespeare în *Ulise*, Joyce e hotărât să facă față mai bine luptei cu Shakespeare în ultima rundă.

Sfârșitul *Veghei*, monologul muribundeii Ann Livia – mamă, soție și râu –, este frecvent considerat de critici drept cel mai frumos pasaj din Joyce. Ajuns la cincizeci și opt de ani, Joyce își scrie ultima operă în noiembrie 1938. La doi ani după aceea, murea înainte de a împlini șaizeci de ani. Patrick Parrinder observa cu sensibilitate că „Moartea sfidată cu multă curiozitate, angoasă, batjocură și farsă în opera de tinerețe a lui Joyce este aici subiectul unui entuziasm dureros, al unui extaz înspăimântător”. Dacă cineva ar fi substituit „a lui Joyce” cu „a lui Shakespeare” în această propoziție elocventă, „aici” ar însemna moartea regelui în finalul *Regelui Lear*. Râul întorcându-se acasă, în mare, la finalul cărții lui Joyce, ar fi o reiterare a scenei cu Cordelia moartă în brațele tatălui ei, și el aproape de moarte.

Poate cineva trăi întreaga istorie literară în somn într-o singură noapte? *Veghea lui Finnegan* ne spune că da și afirmă că întreaga istorie a omenirii poate trece drept un vis lung și discontinuu. Anthony Burgess, discipolul devotat al lui Joyce – spre deosebire de Beckett, care s-a eliberat de influența lui –, spune că „e cel mai natural lucru din lume să-i vezi pe Dr. Johnson și Falstaff, ca și pe vecina de alături, așteptând în gara Charing Cross”. Îmi amintesc un vis bloomian de-al meu, în care ajunsesem prea târziu în gara New Haven, unde aveam întâlnire cu Zero Mostel, dublul meu, și m-am trezit cu convingerea că era vorba de obișnuita mea teamă că nu am să ajung la timp la cursul despre *Ulise*. În gară așteptau toți cei pe care n-aș mai fi vrut să-i întâlnesc vreodată – personaje din viața mea și din literatură.

Visul ăsta nu are nici un haz, dar *Veghea* are și uneori este foarte amuzantă, asemenea lui Rabelais uneori sau lui Blake, în carnetul său de însemnări. Acel Shakespeare la care face apel nu e însă cel din comedii, ci tragedianul din *Macbeth*, *Hamlet*, *Iulius Cezar*, *Regele Lear* și *Othello* sau creatorul de idile. Excepția este doar cea mai mare creație comică a sa: Sir John Falstaff. Faptul că Joyce îl suprapune pe Shakespeare istoriei e perfect natural, însă ori *Veghea* e o carte mai enigmatică decât se dorea a fi, ori Shakespeare s-a insinuat în ea acolo unde a vrut. Earwicker sau Everyman este și Dumnezeu, Shakespeare, Leopold Bloom, James Joyce la maturitate, regele Lear (și regele Leary), dar și Ulise, Cezar, Lewis Carroll, fantoma din Hamlet, Falstaff, soarele, marea și muntele, printre multe altele.

Există o listă impresionantă în cartea lui Glasheen, *Al treilea recensământ...* sub titlul joycean *Cine este cine când toți sunt altcineva*. Joyce

intenționa reconcilierea și cuprinderea, așa cum dintre toți ceilalți scriitori din secolul nostru numai Proust ar fi putut-o intenționa, deși nu la o scară cosmică. Dar Shakespeare tragedianul nu e un reconciliator, și *Macbeth*, mai ales, este o operă foarte enigmatică, ce a pătruns în *Veghea*. Dacă Joyce a fost Lear în forma celtică a bătrânului mării, atunci Cordelia a fost fiica sa, în chip tragic nebună, Lucia, și dorința de comedie, fără îndoială, se pierdea uneori în el. Își amintește de el însuși ca tânăr artist, Shem, scriitorul, Hamlet și Stephen Dedalus la un loc (aici își face loc și *Macbeth*) și se aude ceea ce Harry Levin numea cu înțelepciune „strigătul marelui scriitor care a venit prea târziu“:

„Ai fost zămislit, hrănit, giugiulit și îngrășat încă din sfântă pruncie în această preaândoită insulă a paștelui pe falca bălțată a cerurilor hilare și băngănind cu ecou celălalt loc (jefuitor dintru noapte a ta, balmăjitor a ce-a mai rămas, sticlind în trântă-a sticlierii) și acum, cu adevărat, o cioabă prin golurile acestui veac afurisit, ai ajuns dintru minți îndoite îngemănate zeități din cele mai de frunte iscate, ascuns și deslușit, ba încă și condamnat nebun, anarh, egoarh, erziarh, și ți-ai tras în sus regatul tău despicaț în golul celui mai profund și intens dubios suflet. Te mai ții adică vreun idol în iesle, Shehohem, până-ntr-atât că să nu mai slujești și nici să-i lași pe alții să slujească, să te rogi sau să nu-i mai lași să se roage? Și uite, să plătesc pietatea, să trebuiască și eu să-mi fac curaj să mă rog pentru pierderea respectului de mine ca să mă înarmez pentru oribila necesitate de a scandaliza (scumpele mele surioare, sunteți voi gata?), să-mi leapăd pielea de șarpe a speranței și tremurelor mele în vreme ce-notăm împreună ca porcii în băltoaca Sodomei?“

„Amușinător de stârvuri; gropar prematur, căutător al cuibului răului în sânul unui cuvânt bun, tu, care dormi la veghea noastră și postești pentru ospățul nostru, tu cu mințile tale toate acum dislocate, ai presupus dinainte viclenește, Jofet al absenței, și ți-a turnat orbește peste multele tale opăreli, de-arsuri și buboaie deschise, de dureri de impetigo și de pustule, dar oricum din auspiciile norului hămesit, umbra ta, și pe auguriile ciorilor în parlament, letal la fiecare dezastru,

dinamitizarea coleghiilor, reducerea celor înscrise în cenușă, nivelarea tuturor vămileor și cutumelor prin flacăra, reînturnarea a grămezi de prafuri de pușcă bine temperate odată făcut și altă dată cernute doar că niciodată desfundat obtundiozitatea ta căpătânoasă (o, infernală întunecime, uite propria noastră îngropăciune! O pestă, am pierdut ora de poștă!) gândul cum că lacrima, cu cât mai multe carne de vacă-ai să îngurgitezi, cu cât mai multe spete de miel ai să frângi, cu cât mai multe halbe-ai să băngăni, cu cât mai sălbatic ai să ațâți focul cu cât mai avan ai să-ți ațâți focul, cu cât mai funguiață-ți va fi lingurii tale jocul, cu cât ai să te lupți mai din greu cu grăsimea blidului până la coate cu atât mai vesele aburi blindu-ți va scoate din fiertura ta irlandeză.“

Se glumește aici pe seama tinereții lui Joyce, dar nu acesta pare a fi efectul prim. E multă amărăciune legată de Irlanda, de Biserică, de întregul context al vieții lui Joyce și o investiție teribilă în propria lui autonomie ca scriitor. Cred că, așa cum Beckett a fost nevoit să scrie în franceză ca să depășească influența lui Joyce în primele sale opere, tot astfel Joyce s-a rupt de engleza shakespeariană în *Veghea lui Finnegan*. Ruptura a fost dialectică, inspirată în parte de jocurile de cuvinte și de calambururile lui Shakespeare; sărbătoarea limbii din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* este deja un procedeu joycean. În pasajul de mai sus, dincolo de parodia brigăzii ușoare a lui Tennyson îndreptate împotriva Bisericii și de eco-ul lui Stephen din *Portretul artistului*, răspunzând: „Nu voi lupta“, apare și cea mai teribilă parodie a Sfântul Pavel din *Epistolele către Corinteni* („O moarte, unde e-nțepătura ta? O, mormânt, unde îți e triumful?“) în paranteza întârzierii la care se referea Levin („O, infernală întunecime uite propria noastră îngropăciune! O festă, am pierdut ora de poștă!). Dacă *Veghea lui Finnegan* a pierdut poșta cu adevărat nu e încă destul de clar, dar moartea studiului serios al literaturii ca literatură probabil condamnă și cea mai mare realizare a lui Joyce. În *Veghea*, Shakespeare este cel dintâi scriitor care a prins poșta, devenind el însuși serviciul poștal. Ni se spune că Shem a fost:

„Și nemaifiind acum conștient de nici un alt țepuș vâlvoi shakeștepos, nici un alt shekesbărbos, fie el prea dinainte deasemenea polarului

astaicoostelceofi sau procis procis în părelnicia huișului (peng!) așa cum și-ar fi închipuit sau ar fi ghicit ceea ce era și fusese el însuși și cealaltă, și doamne mare dumnezeule, plecăciuni și blestemății, chiar de-o fi fost tras prin ciur și prin dârmon asemenea vreunui isteț mai sprinten prin iumea ceainărilor și cochetilor din capitală care să se dea la el, fiind un prelins relapsat cu o scurtare a templului rău și mălău și fadău și dudău și dulău și stors și sturs a un urs, stors și scâlciat și încrucișat și postășezat mototolit și tuflit și smucit și în scursori de atâtea ori și tot ce-o mai fi urmând de aici, dacă toate astea ar mai sta să le vezi și dacă ar mai fi ținut să le ștergi prin fantasmеle tuturor multifoniacelor sunete englezești până ar pieri de pe popoul lumii.“

Există aici o agresivitate controlată împotriva lui Shakespeare și o dorință profundă de a înlocui, în joacă, engleza cu dialectul din *Veghea*, limba proscrisului, cum ar fi spus Joyce, care îi neagă pe romancierii englezi ai secolului al XIX-lea (scoot, duckings și thuggery: Scott, Dickens și Thackeray) și este, în același timp, antiteza lui Shakespeare și Shakespeare însuși, în conformitate cu teoria lui Vico. Rescrierea lui Villon de către Swinburne („Villon, numele fratelui nostru trist rău vesel nebun“) este potrivită pentru prezentarea cam neconvingătoare a sinelui său blând, leopoldian, de proscris în literatură, asemenea lui Rimbaud sau Villon. Tot timpul sunt lansate săgeți aici și în întregă *Veghea*, până la obsesie shakespeariană, de parcă Joyce ar putea fi confundat cu Shakespeare cel pasionat de jocuri de cuvinte în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*. Ca peste tot în *Veghea*, prospețimea efectului compensează caracterul hermetic, chiar dacă Joyce nu ajunge întotdeauna în paradis pe scara surprizei.

Dacă nu-l poți exorciza pe Shakespeare (cine ar putea?) și nici nu-l poți absorbi (lecția epifaniei oglinzii sale din Orașul Noptii), atunci trebuie să-l transformi în tine însuși sau să te confrunți cu încercarea distrugătoare de a te transforma tu în el, ceea ce Hodgart, Glasheen și Atherton au afirmat că ar fi efortul continuu al lui Joyce: acela de a-l transforma pe Shakespeare în creatorul *Veghei*. Studiind cu acribie influența literară, consider acest efort cea mai reușită metamorfoză a lui Shakespeare din istoria literară. Singurul rival posibil e Beckett, care, în *Sfârșit de partidă*, și-l apropie pe *Hamlet* cu îndrăzneală și talent. Dar Beckett, care a citit devreme și cu atenție *Veghea*,

a rămas mult îndatorat fostului prieten și maestru, cel puțin pentru puterea exemplului.

Încă există un fel de disperare genială, vizibilă în marea scenă la care este folosit „Marele Shakespheare” în *Veghea*, și nu știi ce s-ar întâmpla cu cartea dacă toată influența shakespeareiană ar fi retrasă din ea. Hodgart identifică o aluzie semnificativă aproape la fiecare pagină. La un loc sunt trei sute, multe dintre ele destul de puternice pentru a fi mai mult decât simple aluzii. Earwicker – Dumnezeu, tată și păcătos – este fantoma din *Hamlet*, dar și hainul Claudius sau Polonius. În plus, Earwicker este și regele martir Duncan din *Macbeth*, Iulius Cezar, Lear, cumplitul Richard III și două culmi ale artei: Bottom și Falstaff. Shem sau Stephen Dedalus e mai mult decât oricând prințul Hamlet, dar și Macbeth, Cassius și Edmund, astfel încât Joyce, cu viclenie interpretativă, îl transformă pe Hamlet într-un alt erou ticălos, pragmatic și ucigaș. Shaun, fratele lui Shem, este și propriul frate al lui Joyce, Stanislaus cel loial și răbdător în suferință, și cvartetul de eroi recalcitranți shakespeareieni: Laert, Macduff, Brutus și Edgar.

Aceste identități shakespeareiene susțin desfășurarea acțiunii cărții lui Joyce (dacă o putem numi așa); ele le oferă diverse roluri lui Earwicker și familiei sale, printre care Anna Livia ca Gertrude și Isabella (fiica pentru care Earwicker simte o dorință incestuoasă și vinovată) ca Ofelia. Hodgart descrie foarte bine acest proces al interpretării unor roluri:

„Un personaj apare într-un anume fel, fiind reîncarnat într-unul dintre «tipuri», folosindu-și vocea pentru a «controla», luând spiritul în posesiune, ca un medium în timpul unei ședințe de spiritism [...]. Când un «tip» a devenit canalul principal al narațiunii, aluziile privitoare la el sunt tot mai multe. [...] De aici ne putem aștepta ca citatele shakespeareiene să vină în batalioane, nu ca simplii spioni, ici-colo: sunt fragmente de lungimi diferite, fiecare grup anunțând prezența unui personaj corespunzător din piesă.”

Cele mai mari batalioane vin din *Hamlet*, *Macbeth* și *Iulius Cezar*, în ordine descrescătoare. *Hamlet* nu e nici o surpriză, dar e curios de ce apar *Macbeth* și *Iulius Cezar*. În toate aceste piese regele e omorât, în timp ce Lear moare agonizând în grade diferite, de-a lungul celor cinci acte din ce în ce mai

apocaliptice. Poate că de aceea Joyce îl păstrează pentru final, ajutându-l să încheie *Veghea*. Regele ucis e desigur Earwicker, adică Joyce/Shakespeare, și, în ciuda complexului lui Hamlet pe care îl are Shem, nu e niciodată clar cine ucide.

Cred că de aceea *Macbeth* e așa de important pentru *Veghea lui Finnegan*. Joyce, un superb cititor al lui Shakespeare, dar și un puternic cititor, care îl rescrie, lucrează prin aluziile la *Macbeth* pentru a sugera că ucigașul este imaginația lui Joyce, a lui Shakespeare, a lui Earwicker, așa cum puterea extraordinară și de anticipare a imaginației lui Macbeth este ucigașă într-un mod cu totul individual, impunându-se întregii piese. Prima aluzie shakespeareiană din *Veghea* este la *Macbeth*, iar ultima la *Regele Lear*. Hodgart observă că citatele din *Macbeth* apar oriunde Earwicker este supus unui stres emoțional puternic și când se manifestă clar tendința lui autodistructivă, ca în agitația eroului de la sfârșitul cărții I:

„Humph ar mai fi câinele și fuinele. Cuvintele nu mai au vintre și nu mai țin picăturile din Tethfernhim picurând peste ce-i mai plin. Care tuturora ne place. Și plouă și tace. Când noi dormim. Și pică și picură. Dar stai până-adormim. Și seacă și picură și se lasă să tacă.”

„Duncan e în mormânt; / După agitația vieții doarme bine.” Rathfernham este un cartier din Dublin, „doge” e un joc de cuvinte cu „doze” („a moțâi”) și „sdoppiare” care, în italiană înseamnă „a deconecta” sau „a deschide”. Bătălia dintre Macduff răzbnătorul și Macbeth ucigașul are loc după vreo douăzeci și cinci de pagini, iar cele trei vrăjitoare sau Ursitoarele, ca și cei trei ucigași ai lui Banquo apar și ei de câteva ori. Hodgart demonstrează că solilocviul din *Macbeth* actul 5, scena 5, cunoscutul „Măine și mâine și mâine...” este aproape complet rescris, ca și „A fi sau a nu fi” al lui Hamlet, dar amândouă sunt împrăștiate în textul *Veghei*, lucru care îi ajută lui Joyce pentru atingerea scopurilor sale și reprezintă un fel de răzbunare pentru supremația lui Shakespeare. Dar răzbunarea lui Shakespeare se întoarce asupra lui Joyce:

Și totuși timpul e-acuma acuma acuma să fie
căci o arzătoare ar vrea să mai vină să dănțuie fără minte

*și farmece să se moaie iubitoare și așa să fie
rece culoare să trebuie să nu mai sară precum izvorul în nopți.
Suflarea pierdută să se înmoaie cuminte.*

Lewis Carroll, Jonathan Swift și Richard Wagner sunt toți prezenți în *Veghea* (deși nu la fel de pregnant ca Shakespeare), dar nu răspund niciodată provocării la luptă și nici nu îi scapă printre degete la fel ca Shakespeare. Am putea spune că Shakespeare, în *Veghea*, are cu Joyce aceeași relație pe care Hamlet, Iago și Falstaff o au cu Shakespeare: creația se eliberează de sub influența creatorului. Shakespeare nu e creația nimănui sau este a oricui, iar Joyce, deși luptă minunat, după părerea mea, pierde competiția. Dar, chiar pierzând, reușește să atingă sublimul în fragmentul întoarcerii în copilărie a muribundei Anna Livia:

„Numai că eu îi am la ochi și asta-i tot ce detest lunatic în lunecoasa mea însingurare. Cu toate păcatele lor. Acuma eu mă dau la fund. O, amarnică terminare! Să mă strecor până nu se-ardică și ei. Ei nici n-au să vadă. Și nici să știe. Niți să știe de mine. Și e demult de demult și trist și e demult și întristat și obosit și amortit mă-ntorc acuma la tine tu, înfriguratule tată al meu, înfrigurat și necuminte al meu părinte, frigurosule și nebunaticule și păuntule meu părinte, până când îndeaproape văzut și doar precăluit după ale tale proporții, și cu toate moli-ciunile moi ale lui, gegemând, făcându-mă cernut de ape, bolnav de aproape, și dând fuga, singurul meu, o, părinte, în brațele tale. Și le vad ridicându-se! Mântuie-mă de aceste hârșite căngi! Încă două. Unudoi încă alții mai noi. Așa. Aveluia! Frunzele mele au migrat de la mine alunecând. Toate. Curând. Dar una se mai agață. O mai țin la mine. Ca să-mi aducă aminte bine. Lff! Atâta de blând într-azi dimineată, a noastră la față. Mda Du-mă cu tine tati, pati, așa cum făceai la vremea jucăriilor în târgul copiilor. Dacă l-aș vedea acuma venind spre mine de sus coborând aripile lui albe deschizând, ca și când din-spre Arkangeli venind, să mă cufund să mă înec și să mor la al lui picior, umil și copil, doar ca să mă scald acolo în păcate. Da, așa. Asta era. Întâi. Trecem prin iarba cea rece șușotind și șoptind. Hâș! Uite un pescăruș. Hușhuș. Chemări de departe. Venim, de departe. Aici

să sfârșim. Fâșâim. Și noi atunci. Și încă o dată aripi întru Finn! Gata. Ia. Vezi-ți de tine, amintește-ți de mine! Și mai sunt mii ca tine până o mai ține. Lps, Lps. chiele nu-s. Data. Acuma departe singur și ultim și iubit și mult de demult și alungindu-se continuându-se și cu“

Zeul celtic al mării, Mananán Mac Lir, care apare o singură dată în fantasmagoria Orașului Noptii din *Ulise*, este și *regele Lir* sau *Lear*, „tatăl meu cel rece, tatăl meu cel rece și nebun, tatăl meu cel rece nebun și de temut“, la care Anna Livia-Cordelia se întoarce în moarte, așa cum Liffey curge spre mare. Odată ce *Lear*, în *Veghea*, este simbolul altor trei tați – Earwicker, Joyce, Shakespeare –, dar și al mării, acest frumos pasaj al morții ne-ar putea sugera că Joyce avea o altă operă în plan, o epopee a mării. Keats și-a scris splendidul său sonet *Pe mare* când a recitat *Regele Lear* și a ajuns la „Stai! Ascultă marea!“ (4.6.4). Putem regreta că Joyce nu a trăit mai mult pentru a scrie propriul său *Pe mare*, unde nesfârșita lui luptă cu Shakespeare ar fi luat cu siguranță altă întorsătură, la fel de canonică precum și cele dinainte.

19. Orlando al lui Woolf: feminismul ca iubire pentru lectură

SAINTE-BEAUVE, cel mai interesant critic francez, în opinia mea, ne-a învățat să ne punem o întrebare esențială în legătură cu orice scriitor pe care îl citim în profunzime: „Ce ar fi crezut autorul despre noi?”. Virginia Woolf a scris cinci romane remarcabile: *Doamna Dalloway* (1925), *Spre far* (1927), *Orlando* (1928), *Valurile* (1931) și *Între acte* (1941), susceptibile de a deveni canonice. În prezent, e foarte cunoscută și citită ca fondatoare a criticii literare feministe, mai ales în scrieri polemice precum *O cameră proprie* (1929) și *Trei guinee* (1938). De vreme ce nu sunt destul de competent încă pentru a judeca critica literară feministă, mă voi concentra aici doar asupra unui element din scrierile feministe ale lui Woolf, și anume iubirea ei pentru lectură și apărarea acesteia.

Critica literară a Virginiei Woolf mi se pare foarte compozită, mai ales în ceea ce privește judecarea contemporanilor. A considera *Ulise* un „dezastru” și a te referi la romanele lui Lawrence spunând că le lipsește „forța ultimă ce face ca opera să fie rotundă” nu e ceea ce ne-am aștepta să auzim de la un critic erudit și sensibil ca Virginia Woolf, și totuși putem spune că ea a fost cea mai complexă personalitate literară din Anglia în secolul nostru. Eseurile și romanele ei duc mai departe principalele direcții ale tradiției literaturii engleze, reînnoindu-le și depășind cu mult scrierile sale polemice. Prefața la *Orlando* începe prin citarea precursorilor Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, lordul Macaulay, Emily Brontë, De Quincey și Walter Pater, „pentru a-i numi doar pe primii care îmi vin în minte”. Pater, autenticul precursor sau „tatăl absent”, cum îl numește Perry Meisel, s-ar fi putut afla în capul listei, pentru că *Orlando* este romanul cel mai mult inspirat de scrierile lui. Ca și la Oscar Wilde sau la tânărul James Joyce, felul Virginiei Woolf de a se confrunta cu experiența și de a o reprezenta este paterian. Există însă la ea și alte influențe, Sterne fiind poate cel mai important după

Pater. Numai Pater i-a creat însă Virginiei Woolf o anumită anxietate; ea îl menționează foarte rar și nu atribuie modelul „felului ei de a fi“ lui Pater și „momentelor privilegiate“ sau epifaniilor laice, ci, destul de ciudat, lui Thomas Hardy sau lui Joseph Conrad, la rândul lui influențat de Pater. Perry Meisel a studiat modalitățile subtile în care metaforele lui Pater influențează atât ficțiunea, cât și eseurile Virginiei Woolf. E o ironie că multe discipole de-ale ei tind să repudieze criteriile estetice de judecată, în timp ce feminismul Virginiei Woolf s-a bazat pe estetismul lui Pater.

Mai pot exista și alți scriitori în secolul nostru cărora să le placă cititul așa cum i-a plăcut Virginiei Woolf, dar nimeni altcineva, de la Hazlitt și Emerson încoace, nu a mai exprimat atât de memorabil această pasiune. O cameră proprie este necesară pentru a citi și a scrie. Încă țin foarte mult la vechea ediție Penguin a cărții *O cameră proprie*, pe care am cumpărat-o cu nouă penny în 1947, și reflectez mereu la fragmentul pe care l-am subliniat, fragment care îi aduce la un loc pe Jane Austen și Shakespeare ca precursori:

„Și mă întrebam dacă *Mândrie și prejudecată* ar fi fost un roman mai bun dacă Jane Austen nu s-ar fi gândit să-și ascundă manuscrisul de vizitatori. Am citit o pagină-două ca să văd; dar n-am putut găsi nici un semn că circumstanțele exterioare i-ar fi afectat opera în vreun fel. Acesta a și fost adevăratul miracol. E vorba de o femeie de la 1800 care scrie fără ură, fără amărăciune, fără frică, fără să protesteze, fără să predice. Citind *Antoniou și Cleopatra*, mi se pare că așa a scris Shakespeare și, când oamenii îi compară pe Shakespeare și pe Jane Austen, se referă probabil la faptul că ei doi au depășit toate obstacolele; din acest motiv, nu îi putem cunoaște pe nici unul și amândoi par a pătrunde perfect fiecare cuvânt pe care îl scriu. Dacă Jane Austen a suferit cumva din cauza circumstanțelor exterioare, aceasta s-a datorat vieții limitate care i s-a impus. Pentru o femeie era imposibil să se descurce singură. Nu a călătorit deloc, nu a mers niciodată la Londra într-un omnibus și nu a luat prânzul singură într-un local public. Dar poate că era ceva specific naturii ei să nu-și dorească mai mult decât avea. Talentul ei și circumstanțele exterioare se potriveau perfect. Mă întreb însă dacă așa stăteau lucrurile și pentru Charlotte Brontë...”

Din acest punct de vedere, cu cine seamănă Woolf mai bine: cu Austen sau cu Charlotte Brontë? Dacă citim *Trei guinee*, cu toată furia ei profetică îndreptată împotriva mentalității patriarhale, nu putem infera că Woolf depășise toate obstacolele; totuși, când citim *Valurile* sau *Între acte* putem conchide că talentul ei s-a potrivit perfect cu circumstanțele exterioare. Există oare două Virginia Woolf, una precursora criticii actuale și cealaltă o romancieră mai bună decât oricare alta? Probabil că nu, deși sunt multe fisuri în *O cameră proprie*. Precum Pater sau Nietzsche, Virginia Woolf poate fi văzută drept o estetă apocaliptică, pentru care existența umană și lumea întreagă sunt în final justificate doar ca fenomene estetice. Ca oricare alt scriitor, fie el Emerson, Nietzsche sau Pater, Virginia Woolf refuză să accepte că determinarea istorică îi impune o anumită concepție asupra sinelui, chiar dacă istoria este considerată o nesfârșită exploatare a femeii de către bărbat. Propria ei personalitate este creația ei, în aceeași măsură ca *Orlando* sau *Doamna Dalloway*, și orice cititor atent poate observa că ea nu considera romanele, poeziile sau dramele shakespeariene drept mistificări burgheze sau „capital cultural”. Woolf nu era mai religioasă decât Pater sau decât Freud și și-a urmat estetismul până la limitele lui extreme, până la negativitatea unui nihilism pragmatic și până la sinucidere. Dar ea era interesată mai mult de călătorie în sine decât de sfârșitul ei și considera că cititul, scrisul și discuțiile cu prietenii erau cea mai frumoasă parte a vieții plăceri care nu pot fi ale unui fanatic religios.

Vom mai avea vreodată romancieri atât de originali ca Austen, George Eliot sau Woolf ori o poetă atât de inteligentă ca Dickinson? La jumătate de secol de la moartea lui Woolf, ea nu a fost încă egalată de nici o altă scriitoare, deși toate se bucură de libertatea profesată de ea. Așa cum nota Woolf, dacă a existat o soră a lui Shakespeare, aceea era Jane Austen, care a scris în urmă cu două secole. Nu există condiții sau contexte sociale care să încurajeze în mod necesar crearea mării literaturi, deși ne va mai trebui ceva timp până să înțelegem acest adevăr incomod. Astăzi nu ne mai invadează capodoperele, după cum vor dovedi și anii următori. Nici o scriitoare americană în viață, indiferent de rasă sau ideologie, nu se compară în eminență estetică cu Edith Wharton sau cu Willa Cather și nici o poetă nu stă alături de Marianne Moore sau de Elizabeth Bishop. Arta pur și simplu nu mai evoluează, așa cum nota Hazlitt într-un fragment minunat din 1814: „Principiul votului universal [...] nu este nicidecum aplicabil când e vorba de gust”. Woolf are aceeași

sensibilitate ca și Hazlitt și imensa ei cultură literară nu are nimic în comun cu actuala cruciadă pornită în numele ei.

ÎN ACEST MOMENT e dificil să-ți menții obiectivitatea sau simțul măsurii când scrii despre Woolf. *Ulise* de James Joyce sau *Femei îndrăgostite* a lui Lawrence par realizări mult mai mari decât *Spre far* sau *Între acte* și totuși mulți partizani ai scriitoarei nu ar fi de acord cu asta. Woolf este o romancieră lirică: *Valurile* este mai mult un poem în proză decât un roman și *Orlando* este mai bun atunci când depășește granițele narațiunii. Nefiind nici marxistă, nici feministă, conform mărturiei nepotului și biografului ei, Quentin Bell, Woolf este totuși o materialistă epicuriană, ca și precursorul ei, Walter Pater. Pentru ea, realitatea se reformulează cu fiecare percepție nouă, iar ideile sunt doar umbre care precedă și urmează momentele privilegiate.

Feminismul ei, ca să-l numim așa, este puternic și permanent tocmai pentru că e mai puțin o idee sau teorie și mai mult o izbucnire formidabilă de percepții și senzații. A te opune lor înseamnă a-ți recunoaște înfrângerea: ceea ce simte și trăiește ea este mult mai bine structurat decât orice comentariu al meu pe această temă. Copleșit de elocvența ei și de arta metaforei, mi-e imposibil, în timp ce citesc, să polemizez cu *Trei guinee*, chiar dacă îmi produce și grimase. În secolul nostru, poate doar Freud rivalizează cu Woolf în stilizarea unei proze tendențioase. *O cameră proprie* apelează cu un anumit scop la cititor și la fel se întâmplă cu *Civilizația și conflictele ei*, dar, chiar fiind conștient de acest scop, cititorul nu poate să nu se lase convins de splendida ei polemică, la fel ca în cazul lui Freud. Ei sunt două modele foarte diferite de splendoare a persuasiunii: Freud îți anticipează obiecțiile și pare că îți și răspunde, iar Woolf insinuează că nu ești de acord cu ea pentru că nu ești destul de subtil ca să percepi lucrurile corect.

De câte ori recitesc *O cameră proprie* sau chiar *Trei guinee*, mă mir cum poate interpreta cineva aceste opere drept „teorie politică“, genul invocat de feministe, pentru care scrierile Virginiei Woolf sunt sacre. Poate că Woolf ar fi fost încântată de asta, dar nu prea îmi vine să cred. Operele ei ar putea fi clasificate drept politice doar printr-o definire a termenului în sensul de „politică academică“; dar Woolf nu a fost academică și nici nu poate deveni

acum. Woolf nu e un teoretician politic radical, așa cum Kafka nu a fost un teolog eretic. Ei sunt doar scriitori, nu au alte angajamente. Plăcerile pe care le oferă sunt dificile și nu pot fi reduse la judecăți categorice. Mă mișcă, mă înfioară chiar tatonările aforistice ale „indestructibilului” la Kafka, dar tocmai rezistența la interpretare a „indestructibilului” trebuie explicată. Ceea ce trebuie interpretat în *O cameră proprie* sunt „obișnuințele ireconciliabile ale gândului”, cum spunea John Burt în 1982.

Burt arată că în carte există și o teză „feministă” importantă – societatea patriarhală exploatează economic și social femeile pentru a-și motiva prețuirea de sine exagerată –, dar și o teză romantică, ascunsă în structura de adâncime. Aceasta din urmă nu ne înfățișează femeile ca pe oglinzi ale narcisismului masculin, ci, cum spune Woolf, drept „o reînnoire a puterilor creatoare pe care doar talentul sexului opus o poate determina”. Această putere a fost pierdută, adaugă Woolf, dar nu din cauza distrugerii a ceea ce e patriarhal. De vină este Primul Război Mondial, dar atunci cum rămâne cu teza din structura de suprafață a cărții? A însemnat epoca victoriană o perioadă de aur sau una de decădere? Părerea lui Burt mi se pare cu totul corectă:

„Cele două teze din *O cameră proprie* nu pot fi puse de acord și orice încercare de a le reconcilia nu ar fi decât un exercițiu oratoric. *O cameră proprie* nu e totuși o teză, ci, așa cum susținea Woolf în primele pagini, o reprezentare a minții în încercarea ei de a se împăca într-un fel cu lumea.”

Woolf se împacă însă cu lumea doar în măsura în care au făcut-o Pater sau Nietzsche: lumea este regândită estetic. Dacă *O cameră proprie* este caracteristică pentru Woolf, și este, e tot un poem în proză, ca și *Valurile*, și e o fantezie utopică, asemenea lui *Orlando*. O putem considera „critică culturală” sau „teorie politică” numai dacă renunțăm la interesul pentru estetic sau dacă ne plasăm plăcerea cititului (o plăcere dificilă) în alt timp și loc, unde războiul dintre bărbați și femei, dintre clase sociale, rase, religii va fi încetat. Virginia Woolf nu a renunțat la estetic; ca romancier și critic, ea și-a cultivat sensibilitatea, care cuprindea și o puternică înclinație spre comedie. Scrierile ei sunt intenționat foarte amuzante, ceea ce le face cu atât mai mult polemice. A fi solemn vorbind despre Woolf, a o trata ca pe un analist politic sau ca pe critic cultural înseamnă a nu fi woolfian.

Trăim desigur un timp ciudat pentru studiul literaturii; D.H. Lawrence a fost, de fapt, analist politic în eseurile din *Coroana* și în romanul său mexican, *Șarpele cu pene*, iar cel australian, *Cangurul*, e încă o scriere fascistă. Nimeni nu ar dori să îl substituie pe Lawrence din scrierile sale politice sau din cele de morală culturală, ceva mai interesante, romancierului care a scris *Curcubeul* și *Femei îndrăgostite*. Totuși, despre Woolf se discută mai mult ca despre autoarea volumului *O cameră proprie* decât în calitate de autoare a romanelor *Doamna Dalloway* sau *Spre far*. *Orlando* este binecunoscut datorită metamorfozei sexuale a eroului-eroinei, și nu datorită a ceea e mai important în carte: comedie, caracterizare și o mare dragoste pentru marile epoci ale literaturii engleze. Nu cunosc alt romancier care să facă din pe extraordinara iubire pentru lectură punctul central al scriiturii, așa cum o face Virginia Woolf.

Religia ei (un cuvânt mai slab ar fi nepotrivit) a fost estetismul lui Pater: venerația pentru artă. Ca un acolit întârziat al acestei credințe pe cale de dispariție, sunt desigur devotați ficțiunii și criticii Virginiei Woolf și vreau să lupt împotriva urmașelor ei feministe, pentru că își înțeleg greșit profetul. Ea le-ar fi îndemnat, desigur, să lupte pentru drepturile lor, dar nu prin devalorizarea esteticului, în alianța deloc „sfântă” cu pseudomarxiștii din lumea academică, falșii filosofi francezi și oponenți multiculturaliști de toate nivelurile intelectuale. Când vorbea de o cameră proprie, nu se referea la un departament academic propriu, ci la un context în care feministele ar putea să o urmeze și să scrie literatură demnă de Sterne sau Austen și critică la nivelul lui Hazlitt și Pater. Woolf, care iubea proza lui Sir Thomas Browne, ar fi suferit profund dacă ar fi citit manifestele celor care pretind că scriu și pledează în numele ei. Ea însăși fiind ultima dintre esteți, a fost înghițită fără remușcări de puritani, pentru care frumosul în literatură e doar o variantă a industriei de cosmetice.

Referindu-se la Shelley, al cărui spirit îi bântuie scrierile, în special *Valurile*, Woolf observă că „lupta lui, oricât de curajoasă, pare să fie împotriva unor monștri ușor demodați și, de aceea, ușor ridicolă”. Acesta pare însă a fi adevărul și despre propria luptă a Virginiei Woolf: unde sunt georgienii și edwardienii societății patriarhale împotriva cărora luptă ea? Spre finalul celui de-al doilea mileniu, am fost abandonați de monștrii patriarhali, deși critica feministă încearcă să-i recheme. Totuși, măreția lui Shelley a învins, cum a observat

Woolf, „ca fel de a fi”. Romanciera lirică, asemenea poetului liric, apare acum drept cea care a recreat anumite momente extraordinare ale existenței: „un spațiu de calm pur, de seninătate intensă, unde nu adie nici un vânt”.

Încercarea lui Woolf de a ajunge la acel spațiu se află însă mai mult sub influența lui Pater decât a lui Shelley, mai ales că elementul erotic a fost atât de mult redus. Imaginea uniunii heterosexuale a stăruiat la Shelley, deși a devenit demonică în poemul morții, ironic intitulat *Triumful vieții*. Woolf e influențată de Pater sau de romantici, energia erotică e mult sublimată în plan estetic. Subliniez încă o dată că feminismul ei nu poate fi depășit de estetism; ar trebui să învățăm să vorbim de „feminismul ei contemplativ”, o poziție cu adevărat metaforică. Libertatea pe care o caută ea este și vizionară, și pragmatică și depinde de un Bloomsbury idealizat, greu de tradus în termeni moderni americani.

Ediția americană Penguin în care am citit prima dată *Orlando* în toamna lui 1946 are pe copertă următoarele cuvinte: „Nici un scriitor nu s-a născut într-un mediu mai fericit”. Woolf și urmașele ei feministe nu ar fi fost de acord cu așa ceva, dar este totuși un adevăr. Nu era puțin lucru să îi aibă ca musafiri, în casa tatălui său, pe John Ruskin, Thomas Hardy, George Meredith și Robert Louis Stevenson sau să fie rudă cu familiile Darwin și Strachey. Deși polemica ei indică altceva, sensibilă și complicată Virginia Stephen ar fi avut și mai multe crize la Oxford și la Cambridge dacă nu ar fi avut parte de educația literară datorată bibliotecii tatălui său și de profesoare capabile precum sora lui Walter Pater, de pildă.

Tatăl ei, Leslie Stephen, nu era căpcăunul patriarhal înfățișat nouă de resentimentele ei, deși nu am putea afla asta din scrierile criticii feministe de azi. Sunt conștient că ele o urmează aici pe Woolf însăși, pentru care propriul tată era un egoist singuratic, care nu reușise să treacă peste ratarea ca filosof. Leslie Stephen, cum îl vedea ea, este domnul Ramsay din *Spre far*, un ultim victorian, care e mai mult un bunic decât un tată al copiilor săi. Diferența majoră însă între Leslie Stephen și fiica lui se centrează pe estetismul ei și pe empirismul și moralismul lui, pe repudierea violentă a poziției estetiste de către el și ura față de marele ei susținător, Pater.

Ca o reacție împotriva tatălui, estetismul și feminismul Virginiei Woolf erau atât de intim legate, încât n-au mai putut fi niciodată separate. O perspectivă ironică ar fi cea mai nimerită pentru a vorbi despre urmașele Virginiei

Woolf, care i-au transformat cultura pur literară într-un fel de *Kulturkampf* politic. Această transformare nu poate să funcționeze, pentru că profecția autentică a lui Woolf nu a fost intenționată. Nici un alt scriitor din secolul XX nu demonstrează mai clar că, în absența vreunei ideologii ne compromise, cultura noastră e sortită să rămână literară. Sunt religia, știința, filosofia, politica, mișcările sociale păsări vii în mâinile noastre sau păsări împăiate pe un raft? Când modalitățile noastre conceptuale ne părăsesc, ne întoarcem la literatură, unde cunoașterea, percepția și senzația nu pot fi total distruse. Fuga de estetic este un alt simptom de uitare inconștientă, dar având totuși un scop, al dilemei în care se află societatea noastră: trecerea spre o nouă epocă teologică. Orice ar fi reprimat Woolf într-un moment sau altul, nu a fost niciodată vorba de sensibilitatea estetică.

E un adevăr limitat, dar un adevăr, totuși, că toate cărțile se referă la alte cărți și reprezintă experiența doar tratând-o ca pe o altă carte. Unele opere pot suspenda această limită: *Don Quijote* e o astfel de operă și *Orlando* e alta. Quijote și Orlando sunt cititori pasionați și reprezentanți ai autorilor lor, alți cititori pasionați. În realitate, Orlando e modelat după Vita Sackville-West, de care Woolf a fost o vreme îndrăgostită. Dar Sackville-West era un grădinar excelent, un scriitor prost și deloc un cititor genial, cum era Virginia Woolf. Ca aristocrat, amant și chiar scriitor, Orlando e Vita, nu Virginia. Este un fel de conștiință critică asupra literaturii engleze de la Shakespeare la Thomas Hardy, căci Orlando este neobișnuitul cititor obișnuit, autorul cărții lui/ei.

Toate romanele de după *Don Quijote* rescriu capodopera lui Cervantes, chiar fără ca autorii lor să-și dea seama. Nu-mi amintesc să fie amintit Cervantes undeva în cartea Virginiei Woolf, dar asta nu prea contează. Orlando e influențat de Quijote și Woolf la fel. Comparația cu *Don Quijote* nu e dreaptă însă pentru *Orlando*; chiar un roman mult mai ambițios și la fel de bine scris ar fi distrus de această comparație. Quijote ne predispune la o meditație infinită, la fel ca Falstaff; *Orlando* nu reușește asta. E bine totuși să o comparăm pe Woolf cu Cervantes, pentru a vedea că amândoi aparțin acelei ordini a jocului descrise de Huizinga și discutată de mine în capitolul despre *Don Quijote*. Ironiile din *Orlando* sunt quijotești, ele apar din ideea că jocul organizat stă la baza realității sociale și naturale. La Woolf și Cervantes, la Orlando și la Quijote jocul organizat este un alt nume pentru a citi bine sau, în cazul lui Woolf, pentru „feminism“, dacă trebuie să-l numim așa. Orlando e un

om sau, mai bine zis, un tânăr care se transformă deodată în femeie. El e și un aristocrat din perioada elizabetană care, la fel de simplu cum se transformă în femeie, este și nemuritor. Orlando are șaisprezece ani când îl întâlnim și treizeci și șase când ne despărțim de ea, dar acești douăzeci de ani de biografie cuprind mai mult de trei secole de istorie literară. Ordinea jocului triumfă asupra timpului, iar în *Orlando* ea prevalează fără probleme, ceea ce ar putea explica de ce singurul defect al cărții este sfârșitul ei mult prea fericit.

În *Orlando*, dragostea este întotdeauna dragostea pentru lectură, chiar dacă apare ca dragoste pentru o femeie sau un bărbat. Băiatul Orlando este fata Virginia când e reprezentat în primul lui rol – acela de cititor:

„Gustul pentru cărți a fost unul timpuriu. Copil fiind, îl găseau la miezul nopții cu câte o carte în mână. I-au luat lumânarea, iar el a început să crească licurici. I-au luat licuricii și era să dea foc la casă cu niște iască. În câteva cuvinte, pentru a da ocazia romancierului să netezească mătasea șifonată și toate implicațiile ei, el era un nobil măcinat de iubirea pentru literatură.”

Orlando, ca și Woolf (și spre deosebire de Vita Sackville-West), este unul dintre acei oameni care înlocuiesc realitatea erotică cu o fantomă. Cele două mari pasiuni ale lui/ei pentru improbabilă prințesă rusă Sasha și pentru și mai absurdul căpitan de vas, Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, pot fi interpretate doar ca proiecții ale solipsismului său. În *Orlando* există un singur personaj. Dragostea de lectură a Virginiei Woolf era impulsul ei erotic, dar și teologia ei laică. Oricât de frumoasă ar fi cartea, nimic în *Orlando* nu egalează paragraful final din „Cum ar trebui cineva să citească o carte”, eseul final din *Al doilea cititor obișnuit*:

„Totuși, cine citește pentru a ajunge la final, oricât de dorit ar fi acesta? Nu există oare țeluri pe care le urmăim pentru că sunt bune în sine și plăceri care sunt subiacente prin ele însele? Nu e și aceasta una dintre ele? Visez uneori că măcar atunci când va veni ziua Judecății de Apoi și marii cuceritori, legiuitori și oameni de stat își vor primi răsplata – coroanele, laurii, numele încrustate pentru vecie în marmura nepieritoare – Atotputernicul se va întoarce către Petru și va spune, nu fără invidie, când ne va vedea venind cu cărțile sub braț: «Uite,

aceștia nu au nevoie de răsplată. Aici nu avem ce să le dăm. Lor le-a plăcut să citească.»“

Aceste cuvinte au fost un crez pentru mine încă de când le-am citit prima dată în copilărie și le urmez cu sfințenie. Nu e vorba aici de lectură pentru a obține putere, asupra ta sau a celorlalți, ci doar de o plăcere gratuită, o plăcere autentică și dificilă. Inocența lui Woolf, ca și a lui Blake, este una organizată și sentimentul lecturii la ea nu e mitul inocent al lecturii, ci plăcerea dezinteresată pe care o învață de la Shakespeare și Woolf. Cerul, în parabolele Virginiei Woolf, nu oferă nici o recompensă care să egaleze binecuvântarea cititorului obișnuit sau a ceea ce Dr. Johnson numea bunul-simț al cititorului. Nici nu există de fapt alt test pentru canonicitate decât suprema plăcere dezinteresată a lui Shakespeare, profesată de Hamlet în actul 5 și de Shakespeare însuși în sonetelor sale.

Woolf are cărți mai bune decât *Orlando*, dar nici una nu e mai importantă pentru ea decât acest imn erotic închinat plăcerii dezinteresate a lecturii. Fabula dublei sexualități este conținută în această plăcere, la Woolf sau la Shakespeare ori la părintele spiritual al romancierei, Walter Pater. Anxietatea sexuală blochează plăcerea profundă a lecturii, iar pentru Woolf, chiar în dragostea ei pentru Sackville-West, anxietatea sexuală a fost totdeauna prezentă. Se vede că pentru Woolf, ca și pentru Walt Whitman, homosexualitatea, deși naturală, e impusă mai ales de intensitatea solipsismului. Woolf ar fi putut spune ca și Whitman: „Mai mult decât să mă atingă cineva nu pot suporta“. Nu credem în patima lui Orlando pentru Sasha sau pentru căpitanul de vas, dar credem în pasiunea lui/ei pentru Shakespeare, pentru Alexander Pope și pentru posibilitatea unei noi opere literare. *Orlando* poate fi considerată cea mai lungă scrisoare de dragoste scrisă vreodată, dar e adresată de Woolf propriei sale persoane. Implicit, cartea celebrează puterea supranaturală a Virginiei Woolf ca cititoare și scriitoare. E o prețuire de sine firească, binemeritată de Woolf și care își găsește manifestarea ideală în cel mai exuberant roman al ei. Este Orlando un snob? În termenii actuali, asta ar însemna un „elitist cultural“, dar Woolf însăși a scris un eseu foarte candid: *Sunt eu snoabă?*, pe care l-a citit la Memoir Club, în cadrul unei reuniuni în Bloomsbury, în 1920. Autopersiflarea ei face imposibilă orice acuzație și conține o frază foarte frumoasă, ce caracterizează familia Stephens: „o familie

de intelectuali, cu descendență nobilă într-un sens livresc“. Familia lui Orlando nu e intelectuală, dar sunt câteva descrieri ale personajului ca fiind „de origine nobilă în sens livresc“. Sensul livresc este cartea însăși; nu e nevoie să căutăm un alt subiect ascuns în structura de adâncime a romanului; nu e nici o relație mamă-fiică ascunsă în poveste. Orlando nu iubește lectura în mod diferit după ce devine emeie. Estetismul femeii devine minunat de agresiv și postcreștin:

„Menirea poetului e cea mai înaltă, continuă ea. Cuvintele lui răzbat acolo unde ale altora se poticesc. Un simplu cântecel de-al lui Shakespeare a făcut mai mult pentru cei săraci și păcătoși decât toți predicatorii și filantropii lumii.“

Oricât de discutabilă ar fi această frază, Woolf o susține cu pasiune, dar și cu umor. Ce ar fi dacă am rescrie-o ca să se potrivească prezentului: un simplu cântecel de-al lui Shakespeare a făcut mai mult pentru cei săraci și păcătoși decât toți marxistii și feministele din lume?

Orlando nu e o polemică, ci o odă pe care declinul cultural a transformat-o în elegie. Este o apărare a poeziei „pe jumătate în răs, pe jumătate în serios“, așa cum remarcă Woolf în jurnalul ei. Gluma care nu se mai termină își formează un gen propriu, în care nu s-a afirmat nimeni care să rivalizeze cu Cervantes – nici chiar Sterne, prezență autentică în romanele Virginiei Woolf. *Don Quijote* e mult mai vast decât *Orlando*, dar don Quijote nu poate scăpa de Cervantes, așa cum reușise Falstaff să scape de Shakespeare și cum Orlando, cu excepția finalului mai slab, se sustrage influenței Virginiei Woolf. Nici Vita, nici Virginia Orlando este o întrupare a atitudinii estetice, a ceea ce înseamnă pentru cititor să fie îndrăgostit de literatură. În curând, o astfel de pasiune ar putea părea depășită sau învechită și *Orlando* i-ar putea supraviețui ca monument, supraviețuire intenționată de Woolf. „Este într-adevăr un lucru dificil să oprești timpul; nimic nu-i stă în cale mai mult decât contactul cu arta de tot felul; poate că dragostea pentru poezie a făcut-o pe Orlando să-și piardă lista de cumpărături.“

Oprirea timpului, ca și la Sterne, este opusă imaginației și nu e cazul să întrebăm la sfârșitul cărții: poate Orlando să moară vreodată? În această parodie, în care realitatea a plecat în vacanță, totul e șamanic, iar conștiința centrală creează o poezie fără moarte. Dar ce poate fi asta? Romanul definește

poezia ca o voce răspunzând altei voci, dar Woolf evită să sublinieze că a doua voce este vocea morților. Hotărâtă să se limiteze la a fi scriitoare, Woolf alungă orice posibilă anxietate din poveste. Totuși, nici ea, nici noi nu știm cum poate exista poezia fără anxietate. Shakespeare este atotprezent în *Orlando* și ne mirăm cum de e acolo fără să aducă în discuție ceva problematic, o autoritate față de care să opui rezistență, odată ce orice fel de autoritate e pusă sub semnul întrebării, mai puțin autoritatea literaturii. Anxietatea lui Woolf față de autoritatea lui Shakespeare este tratată cu subtilitate în *Între acte*, dar suspendată în *Orlando*. Evaziunea aceasta se datorează șamanismului romanului de care vorbeam și ajută, ca aproape orice altceva, în acest testament al religiei poeziei, la exaltarea senzației și a percepției.

LA WOOLF, IDIOSINCRASIA, straniețea răbdătoare a prozei este o altă fațetă a celei mai canonice, în mod surprinzător, dintre calitățile literare. Orlando e diferit de Woolf în presupusa depășire a dorinței de glorie literară, dar o vacanță este o vacanță, și Woolf nu a putut să nu se alăture lui Sterne, Hazlitt, Austen și paradigmei ascunse, Pater. Estetismul este centrul operei ei, reprezentat mai ales în *O cameră proprie*, ca intuiție shakespeareiană că arta însăși e natura: „Natura, în starea ei cea mai irațională, a scris cu cerneală invizibilă pe pereții minții o premoniție pe care acești mari artiști o confirmă, o schiță care nu are nevoie decât să fie ținută lângă focul genului pentru a deveni vizibilă.”

Pentru Woolf, ca și pentru Pater, personalitatea este cea mai înaltă combinație de artă și natură și e mult mai determinantă în viața și opera scriitorului decât societatea. În finalul romanului *Spre far*, pictorița Lily Briscoe, reprezentanta lui Woolf, se uită la pânza ei, o vede ca prin ceață și, „cu o intensitate subită, de parcă ar fi văzut-o clar pentru o secundă, trase o linie acolo, în centru. Era gata. «Da», se gândea lăsând pensula jos, obosită, «am avut o viziune».”

Poate că va veni o vreme când toate ideile noastre politice de azi vor părea arhaice și depășite și când viziunea lui Woolf va fi înțeleasă drept ceea ce era: extazul clipei privilegiate. Ce ciudat ar fi acum să vorbim de „politica lui Walter Pater”! La fel de ciudat ar fi atunci să vorbim despre politică, și nu despre lupta literară, și în cazul Virginiei Woolf.

20. Kafka: răbdare canonică și „indestructibilitate“

DACĂ AM VREA SĂ ALEGEM un singur scriitor reprezentativ pentru secolul nostru, ne-am afla deodată rătăcind fără speranță printre legiuni întregi de deposezați. Presupunând că ar exista un secol al XXII-lea și că ar mai fi cititori, în sensul în care înțelegem noi cuvântul, ei ar putea să aleagă poate pe Dante al nostru (Kafka?) sau pe Montaigne al nostru (Freud?). În această carte am ales nouă scriitori moderni: Freud, Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Neruda, Beckett, Borges și Pessoa. Nu susțin că ei sunt cei mai buni din secolul nostru; ei sunt însă aici pentru a-i reprezenta pe toți ceilalți despre care am putea spune, în mod rațional, că au un statut canonic.

Cu excepția lui Neruda și Pessoa, poeții epocii nu sunt amintiți aici: Yeats, Rilke, Valéry, Trakl, Stevens, Eliot, Montale, Mandelstam, Lorca, Vallejo, Hart Crane și mulți alții. În ceea ce mă privește, aș citi mai degrabă poeme decât romane sau piese de teatru, dar e clar totuși că până și Yeats, Rilke și Stevens sunt mai puțin reprezentativi pentru epoca lor decât Proust, Joyce, Kafka. W.H. Auden îl considera pe Kafka spiritul tipic al epocii noastre. Termenul „kafkian“ a căpătat desigur un sens straniu pentru mulți dintre noi; poate că a devenit termenul general pentru ceea ce Freud numea „straniul“, ceva în același timp familiar nouă și străin. Dintr-o perspectivă pur literară, aceasta e epoca lui Kafka mai mult chiar decât epoca lui Freud. Freud, urmându-l pe Shakespeare, ne-a dat o hartă a psihismului; Kafka ne-a sugerat că nu o putem folosi pentru a ne salva – nici măcar de noi înșine.

Pentru a demonstra locul central al lui Kafka în canonul secolului, cititorul trebuie să cuprindă toată opera sa, pentru că nici unul dintre genurile abordate nu conține esența completă a operei kafkiene. Kafka folosește magistral aforismul și nu e un povestitor pur decât în anumite fragmente și în scurtele povestiri pe care noi le numim parabole. Narațiunile mai lungi, *America*,

Procesul, Castelul, sunt mai bune când le citim fragmentar decât în totalitate; povestirile mai lungi, chiar *Metamofiza*, au un început puternic, dar nu au forța să susțină tensiunea până la sfârșit. Pe lângă aforisme și parabole, imaginația lui Kafka e mai puternică în povestiri scurte și fragmente remarcabile, cum ar fi *Pasagerul*, *Doctorul de țară*, *Vânătorul Gracchus* și *Marele zid chinezesc*. Jurnalele sale sunt de preferat scrisorilor, chiar celor către Milena Jesenska, căci nu au existat amanți mai apocaliptici decât Kafka, nici măcar în scrierile discipolului său, Philip Roth. Freud, pe care Kafka nu-l accepta, considerându-l un „Rashi al anxietăților evreiești contemporane”, s-ar fi considerat răzbunat dacă ar fi putut citi scrisorile de dragoste ale lui Kafka, cele mai pline de anxietate scrise vreodată. Pentru a cunoaște sinele adânc al celui mai canonic geniu literar al epocii noastre, trebuie să îl căutăm în bucățile în care se voia cât mai obiectiv și impersonal, deși speranța sa s-a dovedit deșartă.

Cunoașterea sinelui adânc, și nu numai a fragmentatului psihism, era negativismul personal al lui Kafka, potrivit unui scriitor care avea drept motto, printre altele, „Gata cu psihologia!” sau „Psihologia e lipsă de răbdare”. Nerăbdarea, după cum susținea Kafka, este singurul păcat major, cuprinzându-le pe toate celelalte. Totuși, când citesc Kafka, nu mă pot abține să nu mă gândesc la aforismul meu preferat: „Dormi mai repede! Avem nevoie de perne” – esența nerăbdării evreiești. Iahve nu e un Dumnezeu răbdător, cel puțin nu în *Vechiul Testament*, și probabil că Franz Kafka, un nou cabalist, după cum el însuși se considera, își propusese în secret încercarea teurgică de a face din Dumnezeu al evreilor o persoană mai răbdătoare. *Conversațiile cu Kafka* ale lui Gustav Janouch, nu foarte credibile, în ciuda faptului că par convingătoare, prin surprinderea inflexiunilor ce pot fi găsite și în scrierile lui Kafka, demonstrează ceea ce unii numesc gnosticismul evreiesc kafkian, de asemenea evident la Gershom Scholem și la Walter Benjamin, amândoi influențați mult la Kafka. Nici gnosticismul nu are răbdare cu timpul, dar în scrierile și conversațiile sale Kafka a propovăduit întotdeauna răbdarea.

Paradoxul este ceea ce așteaptă cititorii de la Kafka, dar un gnosticism răbdător e mai mult decât un paradox. Gnoza, prin definiție, e cunoaștere atemporală, atât a sinelui în interiorul său, cât și a Dumnezeului străin a cărui scânteie rămâne în sinele cel mai adânc. Răbdarea poate fi calea pragmatică spre gnoză, cum a și fost la Kafka, dar are prea puțin de-a face cu profundul

negativism al oricărui gnosticism. Există o cheie a acestei dileme; răbdarea, modul de cunoaștere kafkian, nu ducea la negațiile dualiste sau la noua sa Cabală. Deși tindem să relaționăm gnoza și gnosticismul, Kafka le-a privit totdeauna separat. El numește gnoza „răbdare” și gnosticismul „negativul”: prima e extrem de lentă, al doilea, uimitor de rapid, pentru că recunoaște un dualism pe care Kafka îl găsește mereu în miezul tuturor lucrurilor. Răbdarea găsește însă ceva diferit:

„Nu e nevoie să ieși din casă. Stai la masă și ascultă. Nu asculta, doar așteaptă. Nici măcar nu aștepta, rămâi tăcut și singur. Lumea ți se va revela, își va scoate masca: nu poate altfel; în extaz se va zvârcoli în fața ta.”

„Lumii nu trebuie să i se ia victoria”, iar Kafka nu dorește nici o victorie pentru el însuși. Totuși, el nu cunoaște înfrângerea, „pentru că nu s-a întâmplat încă nimic”. Dacă ești convins că nu s-a întâmplat încă nimic, nu ești departe de tradiția evreiască. Memoria evreiască e asemenea reprimării freudiene: totul s-a întâmplat deja și nu mai poate fi nimic nou. În ciuda spaimei trezite de poveștile din propria lui familie, Kafka s-a hotărât să scrie ca și cum „nu s-a întâmplat încă nimic”. Pentru evrei, prima „întâmplare” a fost legământul lui Dumnezeu cu Avraam, iar Kafka nu se încrede în Avraam. Poate că rolul lui Avraam, ca erou al operei lui Kierkegaard, *Frica și tremurul*, i-a provocat lui Kafka reflecțiile negative. Ei sunt amândoi în opoziție față de tradiția evreiască și față de cea creștină:

„Dar să luăm un alt Avraam, unul care a vrut să ducă la capăt sacrificiul și care a înțeles ceea ce avea de făcut, dar nu putea să creadă că el era acela, el, un bătrân, urât, și copilul lui murdar. Adevărata credință nu-i lipsește, el are această dorință; ar putea duce sacrificiul la bun sfârșit numai dacă ar crede că el e cel ales. Se teme însă că, după ce va porni ca Avraam, cu fiul lui, se va transforma pe drum în Don Quijote.”

Într-un fel, acest Avraam este precursorul donquijotesco al lui Kafka. În termenii influențelor literare, Goethe era acel Avraam de care se temea Kafka. În termeni spirituali, Legea sau iudaismul pozitiv erau încarnate în Avraam.

Părăsind legea pentru propriul său „negativ“, Kafka l-a abandonat și pe Avraam, care interpretase greșit lumea:

„Avraam cade victimă următoarei iluzii: el nu poate suporta uniformitatea acestei lumi. Acum lumea e totuși cunoscută drept neobișnuit de variată, ceea ce se poate verifica în orice moment luând o mostră de lume și privind-o cu atenție. Această nemulțumire legată de uniformitatea lumii se datorează de fapt lipsei unei contopiri profunde cu diversitatea ei.“

Kafka era prea inteligent și ironic pentru a crede că arta și viața lui s-au amestecat profund în diversitatea lumii. Revolta lui împotriva lui Avraam e un protest împotriva propriului sine și a evaziunilor sale, incluzând evaziunea din iudaism și din tradiția literară a limbii germane, începând de la Goethe. Cuvântul lui Kafka pentru evaziune este „răbdare“, o metaforă esențială pentru arta lui de scriitor. Această artă, mai mult decât a oricărui alt autor de talia sa, rezidă într-o tensiune dialectică cu posibilitatea amendării care rămâne deschisă. Joyce este la extrema opusă: pentru el interpretarea e binevenită și încearcă să o și ghideze. Beckett, care a avut curajul și geniul să-i combine pe Joyce, Proust și Kafka, se aseamănă mai mult cu Kafka decât cu Joyce sau cu Proust în această relație cu comentariul operei; dar pentru autorul lui *Murphy*, *Molloy* și *Watt*, Kafka a fost o umbră în mai mică măsură decât Joyce sau Proust.

Critica este învinsă de Kafka ori de câte ori cade în cursa întinsă de el unei interpretări lineare, cursa evaziunii sale idiosincratice de orice interpretare. În tipul său de ironie, fiecare figură pe care ne-o oferă este și nu este ceea ce ar putea a fi. Astfel, în povestirea târzie *Cercetările asupra unui câine*, care ajunge la un punct culminant când un frumos câine de vânătoare i se arată naratorului, un câine vagabond, zăcând la pământ, murdar de sânge și de propriu-i vărsat, nu putem interpreta această apariție și nu știm cine poate fi sau pe cine reprezintă câinele de vânătoare. Cel puțin unul dintre distinșii comentatori ai lui Kafka a avut îndrăzneala să spună că frumosul câine de vânătoare e Dumnezeu, dar, ca orice identificare a divinului care intervine în opera lui Kafka, și aceasta este victima unei alte ironii kafkiene. E mai sigur să spunem că nu există intuiții sau reprezentări ale divinului în poveștile

și romanele lui Kafka. Sunt o mulțime de demoni mascați în îngeri sau zei și sunt animale enigmatice (sau ființe construite asemenea animalelor), dar Dumnezeu e mereu altundeva, departe, în abis, sau adormit, sau poate chiar mort. Pe Kafka, un geniu aproape unic al fanteziei, nu-l putem considera scriitor religios, ci autor de romane. El nu e nici gnosticul evreu, nici cabalistul din interpretările lui Scholem sau Benjamin, pentru că el nu are nici o speranță, nici pentru el și nici pentru noi.

Tot ce pare transcendent la Kafka e doar ironie și fals, dar și straniu; totul emană dintr-o mare subtilitate a spiritului. Deși îl venera pe Flaubert, Kafka avea o sensibilitate mult mai mare decât aceea a creatorului Emmei Bovary. Și totuși narațiunile sale, scurte și lungi, sunt invariabil aspre în evenimente, tonalități și momente de criză. Ce e mai îngrozitor urmează să se întâmple. Esența talentului lui Kafka poate fi revelată de multe fragmente, și unele dintre ele sunt celebrele scrisori adresate Milenei. Încărcate de agonie, ca majoritatea scrisorilor lui Kafka, acestea sunt printre cele mai elocvente din secolul nostru.

„E vreme lungă de când nu v-am mai scris, Frau Milena, și chiar astăzi vă scriu doar datorită unei întâmplări. De fapt, nu trebuie să mă scuz pentru că nu v-am scris, căci știți foarte bine cât urăsc scrisorile. Toate nenorocirile din viața mea – nu vreau să mă plâng, ci doar să fac o apreciere generală – se datorează, aș putea spune, scrisorilor sau posibilității de a scrie scrisori. Oamenii nu m-au dezamăgit prea des, însă scrisorile întotdeauna – și nu doar scrisorile altora, ci și ale mele. În cazul meu, asta este o problemă specială, despre care nu vreau să vorbesc acum, dar și una generală. Simpla posibilitate de a scrie scrisori trebuie să fi generat în lume – din punct de vedere teoretic – o mare dezintegrare a sufletelor. Este de fapt o relație cu spiritele – nu numai cu spiritul celui care primește scrisoarea, ci și cu al celui care o scrie, care se insinuează printre rânduri și, în cazul mai multor scrisori, e chiar mai grav, căci ele se pot cita între ele ca martori. Cum oare a putut apărea ideea că oamenii pot comunica prin scrisori? La o persoană absentă ne putem gândi, pe una care e prezentă o putem atinge – restul depășește puterile umane. A scrie scrisori înseamnă să te dezgoli în fața spiritelor – ceva ce ele abia așteaptă. Sărutările

din scrisori nu-și ating destinația, sunt doar sorbite pe drum de spirite. Cu aceasta se hrănesc ele și se înmulțesc înspăimântător. Umanitatea simte asta și, pentru a elimina spiritele dintre oameni și pentru a asigura comunicarea naturală, pacea sufletelor, a inventat calea ferată, automobilul, avionul. Dar e deja prea târziu. Acestea sunt invenții făcute abia în momentul de criză. Dușmanul este mult mai calm și mai puternic; după serviciul poștal, a inventat telegraful, telefonul, radiograful. Nu spiritele vor rămâne fără hrană, ci noi vom pieri.”

E greu să găsim fraze mai elocvente decât: „Sărutările din scrisori nu-și ating destinația, sunt doar sorbite pe drum de spirite” sau: „Nu spiritele vor rămâne fără hrană, ci noi vom pieri”.

Atitudinea lui Kafka față de originea sa evreiască este poate unul dintre cele mai mari paradoxuri. În scrisorile către Milena există unele urme de ură împotriva acestei origini, dar ele sunt mai ales manifestări de suprafață. În moduri nesfârșit de complexe, aproape tot ce a scris Kafka se referă la legătura lui cu evreii și cu tradiția evreiască. Aceste lucruri trebuie clar înțelese, cu atât mai mult cu cât de obicei ele nu sunt remarcate. Kafka, o sensibilitate religioasă de mare geniu, nu credea în Dumnezeu, nici măcar în Dumnezeuul infinit de îndepărtat al gnosticilor. El împărtășește această necredință cu Freud, Woolf, Joyce, Beckett, Proust, Borges, Pessoa și Neruda – celelalte personalități canonice pe care le-am ales –, dar în acest octet la nici unul nu găsim preocupări spirituale asemănătoare cu cele ale lui Kafka, nici chiar la Beckett, care era influențat de Kafka. Heine, cel mai mare scriitor german de origine evreiască înaintea lui Kafka, spunea că numele lui Dumnezeu este Aristofan, remarcă exploatată admirabil de Philip Roth în *Operațiunea Shylock*. Heine era un credincios chinuit; Kafka, un necredincios, nu l-a numit pe Dumnezeu în nici un fel, dar, în cazul în care curtenii și Castelul au vreun Dumnezeu, acesta trebuie să fie Aristofan.

Kafka vorbește și în numele anumitor cititori, evrei și aristocrați, care, spre deosebire de Freud, nu privesc religia ca pe o iluzie, ci sunt de acord cu Kafka atunci când spune că ne-am născut prea târziu pentru a mai susține validitatea creștinismului sau a iudaismului. Kafka nu știa dacă el e un sfârșit sau un început și nici noi nu știm. Unul dintre cei mai bine informați critici ai lui Kafka, Ritchie Robertson, notează că pentru autorul *Castelului* „imagarul

religios este valabil ca expresie a impulsului religios, dar înșelător în ceea ce privește manifestarea acestui impuls“. Odată ce Kafka nu încearcă să interpreteze acest impuls și nici nu neagă vreuna dintre interpretările tradiționale, cititorului îi rămân reprezentările kaskiene ale impulsului religios, care uneori angrenează imagini familiare și alteori le abandonează. De aceea, se impune să înțelegem care era atitudinea lui Kafka, în măsura în care el ne permite să o cunoaștem.

Sunt de acord cu Robertson în privința punctului de plecare: textele cruciale sunt aforismele scrise în 1917–1918, existente în engleză sub titlul *Caielele octavei albastre*. Nietzsche, un aforist la fel de puternic precum Emerson, Kierkegaard și Kafka, a considerat totuși maniera aforistică un fel de decadență. Cea mai puternică scriere unitară a lui Nietzsche este *Despre genealogia moralei*, trei eseuri bine argumentate, care își trag însă forța tot din aforism, în timp ce ficțiunea rapsodică din *Așa grăit-a Zarathustra* este de necitit astăzi. Tot restul operei este aforism la Nietzsche și asta nu-i scade valoarea. Kafka este o întâlnire originală între un aforist și un povestitor de parable, înrudit în mod ciudat cu Wittgenstein, ca și cu Schopenhauer sau cu Nietzsche. În spatele tuturor se află însă Goethe, ca scriitor de literatură filosofică, și aristofanul Heine, care adaugă o notă de scepticism evreiesc, ce se continuă și la Kafka. Totuși, Kafka nu poate fi numit prin nimic tipic evreiesc, nici prin scepticism, nici prin gnosticism sau erezie. El este, așa cum a spus el însuși, un început sau un sfârșit sau poate amândouă.

În ciuda tuturor acestor negații și evaziuni, el scrie totuși în stil evreiesc, mai mult chiar decât Freud. Am avut cândva impresia că asta vine din puterea uzurpării: Kafka și Freud, în sensuri opuse, au redefinit stilul evreiesc, pentru că ei înșiși au devenit pentru noi stilul evreiesc. O asemenea impresie, chiar dacă exemplifică schimbările bruște ale canonicității, este totuși nedreaptă, pentru că uită preocuparea continuă a lui Freud sau a lui Kafka pentru ceea ce este evreiesc – amândoi au devenit, în fond, „Rashi ai anxietăților evreiești contemporane“. Negația freudiană sau cea kaskiană, cum am mai spus deja, diferă fundamental de cea hegeliană, prin acceptarea primatului faptului. Filosofia idealistă, oricât de dialectică, nu se potrivește respectului evreiesc pentru aspectul literal. În ciuda forței fanteziei sale, Kafka este la fel de empiric ca și Freud sau Beckett. Condiția marginalizării evreului este prezentă pretutindeni în Kafka; apare și în *Marele zid chinezesc*, ce ar putea fi foarte

bine numit *Turnul Babel*, și o găsim și unde nu ne-am aștepta, în poveștile cu animale.

Există ceva fundamental evreiesc în incontestabila autoritate spirituală a lui Kafka? Sunt de acord cu Ritchie Robertson că centrul spiritual la Kafka este conceptul său de „indestructibilitate“, deși mi se pare mai mult o idiosincrazie și mai puțin ceva specific spiritului epocii. Iată câteva dintre aforismele cele mai importante despre „indestructibil“:

„A crede înseamnă a elibera elementul indestructibil din fiecare sau, mai bine zis, a fi indestructibil sau, și mai bine zis, a fi.“

„Omul nu poate trăi fără credința permanentă în ceva indestructibil existent în sine însuși, deși atât credința aceasta, cât și elementul indestructibil îi pot rămâne permanent ascunse. O modalitate de exprimare ar putea să fie totuși credința într-un Dumnezeu personal.“

„Indestructibilul este unul: este fiecare ființă umană în parte și, în același timp, este comun tuturor – de unde și uniunea indivizibilă dintre toate ființele umane.“

„Dacă ceea ce se presupune a fi fost distrus în Paradis era destructibil, atunci nu era ceva fundamental; dar, dacă a fost indestructibil, atunci noi trăim într-o credință falsă.“

A crede înseamnă a fi, pentru că ființa nu poate fi distrusă în adâncul ei. Dar credința este redundantă, pentru că Dumnezeu personal este doar metafora sentimentului indestructibilității, sentiment care ne unește fără să vrem. Căderea nici nu a avut loc, de fapt, noi nu ne-am pierdut imortalitatea, de vreme ce rămânem, în esența ființei noastre, indestructibili. Este oare aici o nouă afirmare a voinței schopenhaueriene de a trăi ca lucru-în-sine, asemănătoare cu erosul freudian, sau Kafka sugerează ceva mai subtil și mai evaziv? Robertson, referindu-se la relația incertă a lui Kafka cu Cabala, găsește o versiune a conceptului de „tikkun“ al lui Isaac Luria, refacerea vaselor sparte ale ființei noastre, în următorul aforism kafkian:

„Nu există nimic în afara lumii spirituale; ceea ce noi numim lumea simțurilor este Răul din lumea spirituală, iar ceea ce noi numim Rău este doar necesitatea de moment în evoluția noastră eternă.“

Ideea aceasta se situează undeva între Cabala lui Luria și scrierile marelui mistic vitalist german Meister Eckhart. Ceea ce mă surprinde însă și mai mult în toate marile aforisme din *Caietele octavei albastre* este cum poate Kafka, prin comparație cu alte mari spirite meditative, să aibă atâta speranță. Răspunsul evident este că nu are; cum i-a mărturisit cândva lui Max Brod, e destulă speranță pentru Dumnezeu, *dar nu pentru noi*. Speranța ține de conștiință, care e destructibilă, nu de ființa indestructibilă. Nu poți spune povești despre ființă, nici chiar foarte scurte și nici chiar dacă ești contele Lev Tolstoi, care se apropie totuși destul de mult în *Hagi Murad*, unde eroul aproape își unește conștiința cu ființa. Am făcut din Kafka cel mai canonic scriitor al secolului nostru pentru că noi toți reprezentăm, *în nuce*, ruptura dintre ființă și conștiință, care este adevăratul lui subiect, pe care l-a identificat cu originea evreiască sau, cel puțin, cu exilul evreiesc.

Când aceeași ruptură apare la Beckett, simțim că rădăcina ei adâncă este mai mult carteziană decât freudiană, cum pare a fi la Kafka. Dualismul evreiesc este un fel de oximoron, dacă prin „evreiesc” înțelegem iudaismul sau tradiția evreiască, existentă încă la Freud și la Kafka. Freud nu recunoaște nimic „indestructibil” în noi; voința de a trăi se pierde la un moment dat. Totuși, ca și Nietzsche sau Kafka, Freud crede că sinele interior poate fi fortificat, că erosul poate mai puternic decât pulsiunea thanatică. La Freud, conștiința este la fel de falsă și plină de speranțe deșarte ca și la Nietzsche sau Kafka. Deși Freud refuză conceptul mistic al ființei (îl respinge ca „simț oceanic”), el îl înlocuiește, cu noblețe și disperare, cu propria autoritate și ne oferă un remediu al falsei conștiințe. Kafka refuză orice autoritate (incluzându-l și pe Freud) și nu oferă nici un remediu pentru el sau pentru noi. Totuși, vorbește despre ființă, despre indestructibil într-un mod pur evreiesc probabil – o negație evreiască:

„Nu am adus cu mine, din câte știu, nimic din ceea ce îmi e necesar vieții, în afară de slăbiciunea umană universală. Cu aceasta – e o forță gigantică – am absorbit elementul negativ al epocii în care trăiesc, epoca ce îmi e, desigur, foarte apropiată, împotriva căreia nu am dreptul de a lupta, ci doar pe acela de a o reprezenta. Cantitatea mică de pozitiv, dar și de extrem negativ, care se transformă în pozitiv, este ceva la care ereditatea îmi refuză dreptul de a participa. Nu am fost

condus în viață de mâna creștinismului – care acum pierde teren – așa cum a fost Kierkegaard și nu am ținut tivul șalului evreiesc de rugăciune – care acum se îndepărtează de noi – precum sioniștii. Eu sunt un sfârșit sau un început.”

„Extremul negativ, care se transformă în pozitiv”, este probabil teologie negativă, gnostică, creștină sau eretic-cabalistă (ca la Nathan din Gaza, profetul falsului Mesia, Shabbetai Tzevi). Negativul lui Kafka e mai subtil și mai gradat, potrivit spiritului epocii. Pentru a-i înțelege limitele și șocul pe care îl produce, trebuie să citim una dintre capodoperele lui Kafka, povestirea *Un doctor de țară*. Narațiunea la persoana întâi, atât de abruptă, este uimitoare; cea mai mare parte este la timpul prezent, deși începutul sugerează o întâmplare trecută. Doctorul de țară primește un mesaj urgent de la un pacient grav bolnav, aflat la zece mile depărtare, și nu are nici cal (sau așa crede el) să meargă acolo, pe o vreme aspră de iarnă. În mod misterios, dintr-o crescătorie de porci părăsită, aflată pe proprietatea doctorului, apar deodată un rânđaș brutal și animalic și doi cai puternici. Rânđașul, chiar înainte de a înhăma caii la trăsura doctorului, o atacă pe Rosy, servitoarea doctorului, mușcând-o sălbatic de obraz. Pe când doctorul este purtat în goană, vrând-nevrând, de caii uriași, rânđașul sparge ușa și continuă ce începuse, violând-o pe îngrozita Rosy, al cărei nume va reapărea ca descriere a rănii pe care doctorul va încerca să o vindece în curând, fără prea mari speranțe. Pacientul, un băiat de țaran, e la fel de straniu și de neplăcut ca și rana lui. Irealul invadează totul; țărani îl lovesc pe doctor, îl amenință și îl așază gol în patul băiatului. Lăsat singur cu pacientul, după ce e amenințat de băiat, doctorul reușește să scape călare pe un cal, cu trăsura, celălalt cal și hainele atârânănd în urmă, dar mergând cumplit de încet acum, în comparație cu viteza ireală cu care venise:

„N-o să ajung niciodată acasă astfel; tot talentul meu e pierdut; un asistent mă jefuiește fără rost pentru că nu mă poate înlocui; în casa mea rânđașul își face de cap; Rosy îi este victimă; nici nu vreau să mă gândesc. Gol pe vremea asta îngrozitoare, cu o trăsură reală și cai ireali, hoinăresc pe aici, om bătrân. Haina de blană atârână la spațele trăsorii și nu pot ajunge la ea și nici unul din mulțimea de pacienți

nu ridică măcar un deget să mă ajute. Păcălit! Înșelat! Răspunzi o dată la o falsă chemare a clopotului în noapte și nu mai poți schimba nimic."

Doctorul de țară sfârșește ca și alți protagoniști ai lui Kafka – vânătorul Gracchus sau K., supraveghetorul – nici viu, nici mort, nici mișcându-se cu un anumit scop, nici stând pe loc. Așteptările – ale lor sau ale noastre – sunt înșelate de factual, de literal. Nu știm dacă aici Kafka propune o alegorie a condiției evreului din timpul lui sau a situației lui ca scriitor. Dar realizăm că, într-un fel, Kafka ne păcălește cu modul său de negație: din punct de vedere cognitiv, există o eliberare de ceea ce e reprimat și soarta doctorului de provincie este exemplară în stilul evreiesc sau are o legătură cu prețul experienței plătit de Kafka pentru a fi recunoscut ca autor.

Din punct de vedere intelectual, aceste identificări sunt posibile, chiar sugestive, dar emoțional ele nu sunt deloc convingătoare. E o ciudată lipsă de sentiment pentru soarta doctorului de provincie și pentru întreaga lui poveste. Reprimarea persistă în ceea ce privește transferul cititorului; nimeni nu e nicăieri simpatic sau înțelegător la Kafka sau, cel puțin, mai simpatic și mai înțelegător în comparație cu un alt personaj. Ca formă de gândire, dilema doctorului poate fi asemănată cu a noastră, dar sentimentele prietenești față de el ne sunt interzise. Ceea ce i se întâmplă este deopotrivă fantastic și inevitabil. Ni se poate întâmpla și nouă, într-un mod diferit, dar nimeni nu va împărtăși pathosul nostru, cum nici noi nu l-am putea împărtăși pe al lui. Un început arbitrar – răspunsul nostru la înșelătorul sunet al clopotului în noapte – are consecințe teologice într-o narațiune mereu la prezent, în care nu se pot face nici un fel de schimbări. „Kafkian“ este astăzi o categorie nouă a ceea ce era numit în literatură „grotesc“ și apare în viață și în literatură deopotrivă.

Doctorul de țară are un fel de forță demonică și ne reamintește că demonicul sau straniul capătă întotdeauna statut canonic. Nietzsche spunea că nu ne amintim decât ceea ce ne-a provocat o suferință. În termeni literari, aceasta se traduce în efectul șocant, persistent al *Doctorului de țară*, unde durerea se concentrează pe absența sentimentului. Kafka are darul, atât de original și specific, de a ne face să credem că poveștile lui vin din ceea ce am uitat, lăsându-ne cu impresia că noi continuăm să uităm că am simțit când am trăit aceste lucruri stranii.

LA APROAPE ȘATEPEZECEI DE ANI de la moartea lui, Kafka pare mai mult ca oricând scriitorul central al epocii haotice, în timp ce noi ne grăbim spre sfârșitul mileniului și spre o nouă epocă teocratică. *Procesul* și *Castelul* nu se ridică la nivelul estetic al romanelor lui Proust, *În căutarea timpului pierdut*, sau Joyce, *Ulise* și *Veghea lui Finnegan*. Dar povestirile, parabolele și aforismele lui Kafka îi depășesc cu mult pe Proust și Joyce, oferindu-ne o spiritualitate independentă de orice credință sau ideologie. Pentru Proust și Joyce nu există indestructibilul, cum nu există nici pentru Flaubert sau Henry James, toți fiind propovăduitori ai romanului în sine și accentuând la fel de mult rolul senzației și al percepției ca și Walter Pater. Dacă există un mister în ceea ce-l privește pe Kafka, acesta este dat de motivul pentru care ne raportăm la scrierile lui ca la o autoritate, așa cum altădată ne raportam la Wordsworth și Tolstoi. Probabil că aura aceasta stranie, religioasă a lui Kafka se va stinge și ea într-o zi, dar deocamdată rezistă. Nu există teofanie la Kafka, după cum am văzut; singurul legământ în care el credea a fost cel făcut cu propria operă.

Credeam cândva că aparenta poziție spirituală privilegiată a lui Kafka se datorează gândirii noastre critice retrospective, asemenea judecăților prin care s-a stabilit că Dante este *cel mai mare* [s.a.] autor catolic, în ciuda gnozei sale proprii, Beatrice, iar Milton e poetul protestant, în ciuda ereziei sale moraliste și a aspirațiilor moniste de a se transforma într-o sectă al cărei unic membru era. La fel, Kafka, cu toată stânjeneala sa față de iudaism, părea a fi scriitorul evreu prin excelență, mai mult decât oricare altul, după Biblie. Dar aceasta nu evidențiază universalismul lui Kafka în și pentru secolul nostru. El este simbolul nostru pentru vocația scriitorului ca încercare spirituală, și aforismele lui stăruie în noi cu puterea autorității. Oare acest lucru vorbește mai curând despre noi decât despre Kafka?

Ajungem astfel la metafora „indestructibilului“ la Kafka. Vitalismul lui Tolstoi a condus la o mare furie a supraviețuirii, homerică, arhaică și destinată deci să dispară. La Kafka exista o forță tăcută a persistenței, dar, ca și vânătorul lui, Gracchus, el nu a protestat niciodată împotriva mortalității. Indiferent ce ar însemna „indestructibilul“, nu trebuie să căutăm imagini ale imortalității în el. Există ceva biblic în dezinteresul lui Kafka față de viața de apoi, care îi preocupă rareori pe iehovist sau pe profeți. Dacă există la Kafka

vreo cunoaștere a binecuvântării, ca un dar ce simte că i-a fost refuzat, nu ne lasă totuși niciodată să aflăm ce este. Curtea și Castelul nu pot binecuvânta, chiar dacă ar dori asta, ceea ce pare totuși puțin probabil. Nici un tată nu binecuvântează nici un fiu la Kafka. Mai multă viață, într-un timp ilimitat, nu există în universul lui.

Dacă nici nemurirea, nici binecuvântarea nu participă la acel ceva indestructibil, atunci ce anume participă totuși la el? Nu există autoritate spirituală în voința de a trăi a lui Schopenhauer sau în pulsunile lui Freud și mi-am exprimat deja îndoiala că „indestructibilul” lui Kafka și-ar avea rădăcinile în Cabala lurianică. Pentru toate negațiile sale, Kafka a fost interesat de credința noastră religioasă. El nu accepta reducionismul freudian că toate impulsurile religioase trădează o căutare a tatălui. Totuși, aforismele lui nu explică niciodată clar conceptul de „indestructibil” și chiar cei mai subtili critici au probleme în a-l explica. Într-o scrisoare către Milena, Kafka își apăra sentimentul indestructibilității, spunând că are „rădăcini în realitate” și nu e nicidecum o obsesie proprie. Pentru el, era adevărata relație dintre oameni și exprima ființa lor interioară secretă. Nu știu cum aş putea numi această percepție altfel decât gnoză, dar sigur nu e gnosticism, odată ce repudiază orice idee de Dumnezeu, oricât de îndepărtată și de ascunsă în abisul primordial. Ceea ce afirmă Kafka este un atribut uman primar, divin, dar laic, o cunoaștere în care e cunoscută indestructibilitatea.

Dar Kafka nu era un sfânt sau un mistic: pe bună dreptate, el nu e inclus în frumoasa și idealizanta antologie a lui Aldous Huxley: *Filosofia perena*. Ca și Freud, Kafka înțelegea literal Negativul, dar modalitatea lui de negație era mai dialectică decât a lui Freud. Autoritatea factualului, repudiată de Hegel, a fost prețuită de ambii scriitori evrei, dar Kafka a dat o mai mare importanță factualului decât Freud. Sentimentul central al indestructibilității a fost pentru Kafka un fapt, identic cu vocația sa de scriitor. Poate că aceasta e cheia pentru înțelegerea sa ca simbol canonic al spiritualității: nu era un scriitor religios, dar a făcut din literatură o religie.

Într-o astfel de transformare, nu e nevoie să fie nici un element specific romantic sau modern, cum am sugerat în discuția despre Dante. Scriitorii mari se aleg în canon pariind pe literatură așa cum Pascal a pariat pe credință. Să fie Shakespeare din nou marea excepție? Eu aş spune că dimpotrivă: el

a pregătit drumul pentru Milton și pentru Goethe, pentru Ibsen și pentru Joyce, plasându-și implicit întreaga încredere în propria artă. A încerca să-l interpretăm pe Shakespeare dramaturgul în maniera creștină ar fi o încercare deșartă. Indiferent care ar fi fost credințele sau îndoielile omului Shakespeare, Hamlet nu e un erou creștin, iar universul unor piese ca *Othello*, *Regele Lear* sau *Macbeth* e mai mult șamanic decât creștin. Iago, Edmund și Macbeth ne produc impresia ciudată, dar convingătoare, că fiecare dintre ei e geniul propriului loc, întrupând perfect tot potențialul întunecat al lumii. Partea întunecată a naturii lui Hamlet creează paradigma tragediei shakespeariene. Lumea și-a ieșit din țâțâni și la fel și Hamlet, cel care trebuie să restabilească ordinea.

Kafka, datorită influenței lui Goethe probabil, moștenește sentimentul german al unui Hamlet prea complex și prea sensibil pentru a domina într-un univers prost construit. Despărțirea lui Kafka de Hamlet al lui Goethe transformă delicatețea lui Hamlet într-o agresivitate antipatică, atitudinea față de Curte și Castel a lui Joseph K. și a lui K. supraveghetorul. O astfel de transformare va duce ulterior la *Sfârșit de partidă*, unde Samuel Beckett îl rescrie pe Hamlet în stilul lui Kafka. Ham al lui e mult mai asemănător cu Joseph K. decât cu fermecătorul Hamlet al lui Goethe, care nu e deloc vinovat, spre deosebire de cel shakespearian, și e incapabil să se simtă vinovat de adevăratele lui crime: uciderea lui Polonius, trimiterea la moarte, plină de veselie, a celor doi ticăloși, Rosencrantz și Guildenstern, și, mai rău decât orice, împingerea Ofeliei, cu sadism, spre nebunie și sinucidere.

Hamlet se simte vinovat doar de crima pe care nu a comis-o încă. Mai viclean în acest sens decât Goethe, Kafka pare să fi înțeles că vina, la Shakespeare, nu e pusă la îndoială și precedă crima. Legea universului kaskian nu e păcatul originar creștin, ci sentimentul inconștient al vinei, shakespearian-freudian. Vina are prioritate la Kafka, pentru că este plata cerută de „indestructibilitatea“ noastră; într-adevăr, pentru Kafka, suntem vinovați, pentru că sinele nostru profund e indestructibil. Cred că evaziunea și aluziile lui Kafka sunt modalități de apărare pentru sentimentul indestructibilului, sentiment transmis lui Beckett, în creațiile sale cele mai bune: *Sfârșit de partidă*, *Ultima bandă a lui Krapp*, *Malone moare* și *Cum e*.

Indestructibilul nu e o substanță care predomină în noi, ci, în termenii lui Beckett, este o continuare când nu mai poți continua. La Kafka, această

continuare ia întotdeauna forme ironice: asaltul lui K. asupra Castelului, călătoriile nesfârșite ale lui Gracchus spre nava morții, zborul pasagerului în munții înghețați, drumul doctorului de țară spre nicăieri. „Indestructibilul“ se află în noi ca o speranță sau o căutare, dar cel mai sumbru paradox al lui Kafka este că manifestările acestor căutări sunt distructive și, mai ales, autodistructive. Răbdarea nu e la Kafka atât cea mai mare virtute, cât singura resursă a supraviețuirii, precum răbdarea canonică a evreilor.

stocisui

21. Borges, Neruda și Pessoa:

Whitman în aria hispano-portugheză

LITERATURA SUD-AMERICANĂ a secolului XX, probabil mai vitală decât cea nord-americană, are trei fondatori: prozatorul argentinian Jorge Luis Borges (1899–1986), poetul chilian Pablo Neruda (1904–1973) și romancierul cubanez Alejo Carpentier (1904–1980). Din această matrice au apărut apoi mulți alți scriitori importanți: romancieri foarte diferiți, ca Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa și Carlos Fuentes; poeți de valoare internațională ca César Vallejo, Octavio Paz și Nicolás Guillén. Mă voi referi în continuare mai mult la Borges și Neruda, deși timpul s-ar putea să dovedească supremația lui Carpentier asupra tuturor celorlalți scriitori sud-americani din această epocă. Dar Carpentier a fost unul dintre cei profund influențați de Borges, iar Neruda are, în poezie, același rol de fondator ca Borges în proză și în critica literară. Îi voi studia aici așadar ca pe niște părinți literari, dar și ca pe niște scriitori reprezentativi.

Borges a intrat în literatură de mic; prima carte i-a fost publicată la șapte ani – era o traducere a poveștii lui Oscar Wilde *Prințul fericit*. Totuși, dacă ar fi murit la patruzeci de ani, nu ne-am mai aminti de el, iar literatura sud-americană ar fi foarte diferită. La optsprezece ani a început să scrie poezie în stilul lui Whitman și își dorea să devină bardul Argentinei. A înțeles însă că nu avea să devină un Whitman de limbă spaniolă, rol puternic uzurpat de Neruda. Atunci a început să scrie eseuri-parabole cabalistice și gnostice, poate sub influența lui Kafka, și de aici s-a dezvoltat adevărata sa artă. Momentul crucial a fost un accident teribil suferit spre sfârșitul anului 1938. Având dintotdeauna probleme cu vederea, a alunecat pe o scară prost iluminată și s-a lovit foarte grav la cap. Două săptămâni în spital, în stare gravă, a avut coșmaruri cumplite și apoi o lungă și dureroasă convalescență. Toate acestea l-au făcut să înceapă să se îndoiască de capacitățile sale mentale

și de posibilitatea de a mai scrie vreodată. Astfel, la treizeci și nouă de ani, a început să scrie o poveste ca să se convingă. Uimitoarea scriere avea să fie *Pierre Menard, autorul lui Quijote*, povestire ce precedă *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* și toate celelalte scurte ficțiuni strălucite asociate ulterior cu numele lui. În Argentina, și-a câștigat reputația de prozator cu *Grădina potecilor care se bifurcă* (1941). În 1962, i-au fost publicate în Statele Unite două colecții: *Labirinturi și Ficțiuni*, care l-au consacrat imediat.

Dintre toate povestirile lui Borges, cea care mi-a plăcut cel mai mult cu treizeci de ani în urmă este încă preferata mea: *Moartea și busola*. Ca aproape toată opera lui, are un acut caracter livresc: își știe și își recunoaște întârzierea, contingenta care guvernează relația ei cu literatura anterioară. Bunica din-spre tată a lui Borges era englezoaică; tatăl lui avea o bibliotecă mare, cuprinzând mai ales cărți în limba engleză. În cazul lui Borges, apare anomalia unui scriitor hispanic care a citit prima dată *Don Quijote* în traducere engleză și a cărei cultură literară, deși universală, a rămas engleză și nord-americană în sensibilitatea ei cea mai profundă. Deși orientat spre o carieră literară, Borges a fost mereu obsedat de gloria militară, existentă atât în familia tatălui, cât și în aceea a mamei. Moștenind de la tatăl său vederea slabă, care îl împiedicase să devină ofițer, Borges pare să fi moștenit tot de la el și obiceiul de a se refugia în bibliotecă, unde visul putea compensa imposibilitatea unei vieți de acțiune. Ceea ce Ellmann spunea despre Joyce, cel obsedat de Shakespeare, că era nerăbdător să asimileze cât de multe influențe posibile, pare și mai adevărat în cazul lui Borges, care absoarbe explicit și reflectă deliberat toată tradiția canonică. Dacă această deschidere spre influența predecesorilor a micșorat realizările lui Borges este totuși o întrebare dificilă, la care voi încerca să răspund în acest capitol.

Maestru al labirinturilor și al oglinzilor, Borges a studiat serios influențele literare și, ca un sceptic căruia îi pasă mai mult de literatură decât de religie și filosofie, ne-a învățat să citim astfel de speculații mai ales pentru valoarea lor estetică. Soarta lui stranie, ca scriitor și fondator al literaturii moderne latino-americane, nu poate fi separată de universalismul lui estetic sau de ceea ce eu aș numi agresivitatea lui estetică. Recitindu-l acum, sunt și fermecat, și vesel, mai mult chiar decât acum treizeci de ani, pentru că anarhismul lui politic (de tipul celui blând al tatălui său) e atât de reconfortant

într-o perioadă în care studiul literaturii a devenit complet politizat și ne putem teme și de politizarea crescândă a literaturii înseși.

Moartea și busola este un exemplu pentru ceea ce este mai valoros, dar și mai enigmatic la Borges. Povestirea aceasta de douăsprezece pagini urmărește conflictul sângeros dintre detectivul Erik Lönnrot și șeful gangsterilor Red Scharlach, zis „dandy”, într-un Buenos Aires vizionar, spațiul atât de frecvent al povestirilor fantastice ale lui Borges. Dușmani de moarte, Lönnrot și Red Scharlach sunt evident, chiar dacă antitetic, unul dublul celuilalt, așa cum indică și culoarea roșu prezentă în numele amândurora. Un mare filosemit, care cocheta uneori cu ideea că ar putea avea origini evreiești (acuză ce i-a fost adusă în repetate rânduri de acoliții fasciști ai dușmanului său, dictatorul Perón), Borges scrie o poveste evreiască cu gangsteri, care l-ar fi încântat pe Isaak Babel, autorul splendidei opere *Thales din Odessa*, care se construiește în jurul criminalului legendar Benya Krik, ca și Red Scharlach, un mare dandy. Borges a scris un articol despre viața lui Babel, a cărui operă (și nume) l-au fascinat probabil și chiar o privire fugitivă asupra povestirii *Moartea și busola* ni-l amintește pe Babel.

Învățatul rabin Dr. Marcel Yarmolinsky e ucis la Hôtel du Nord. Corpul lui, având un cuțit înfipt în piept, e găsit împreună cu un bilet: „Prima literă a Numelui a fost rostită”*. Lönnrot, un raisonneur sever ca Auguste Dupin al lui Poe, deduce că se face trimitere la Tetragramaton, la numele secret al lui JHVH, Dumnezeuul Iahve. Este găsit apoi un alt cadavru, care constituie a doua literă a Numelui. Aceste crime sunt sacrificii mistice, după cum deduce Lönnrot, ale unei secte evreiești alienate. O presupusă a treia crimă are loc, dar nu se mai găsește nici un cadavru și, pas cu pas, ajungem să înțelegem că Lönnrot cade în cursa lui Scharlach. În final, strategia se devoalează în vila părăsită Triste-le-Roy, de la marginea orașului. Red Scharlach își explică complexul plan, bazat pe trei imagini folosite pentru a-i înlănțui mintea lui Lönnrot: oglinzile, busola și labirintul în care detectivul este prins. Sub amenințarea pistolului, Lönnrot ajunge și el la tristețea impersonală a gangsterului și critică detașat labirintul, pentru căile sale în cerc, și își dorește ca la următoarea încarnare să fie ucis de rivalul său într-un labirint mai elegant proiectat.

* Jorge Luis Borges, *Moartea și busola*, în *Moartea și busola*, trad. rom. Darie Novăceanu (n. tr.).

Povestea se încheie cu execuția lui Lönnrot, pe muzica lui Scharlach: „Data viitoare când vă voi uide, vă promit că o voi face într-un labirint al cărui coridor este invizibil, nesfârșit.“ Aceasta este emblema lui Zenon din Elea și, pentru Borges, a cvasisinuciderii lui Lönnrot.

Borges spunea despre *Pietre Menard*, autorul lui *Quijote*, debutul lui real ca scriitor, că îți dă o senzație de oboseală și scepticism, ca și cum „ar veni la sfârșitul unei foarte lungi perioade literare“. Aceasta e ironia sau alegoria din *Moartea și busola*, unde Lönnrot și Scharlach își construiesc labirintul ucigaș al literaturii dintr-un amalgam de Poe, Kafka și multe alte exemple ale înfruntării cu propriul dublu într-un duel al celor două fețe ale aceleiași personalități. Ca multe alte povestiri ale lui Borges, cea a lui Lönnrot și Scharlach este o parabolă, subliniind că cititul este întotdeauna un fel de rescriere. Scharlach controlează subtil citirea semnelor de către Lönnrot și anticipează astfel revizuirile interpretative ale detectivului.

În *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, o altă povestire celebră, Borges începe cu afirmația directă: „Datorez descoperirea Uqbar-ului conjuncției dintre o oglindă și o enciclopedie“*. Putem substitui țara imaginară Uqbar cu orice persoană, loc sau lucru din ficțiunea lui Borges; în fiecare există o oglindă și o enciclopedie. Pentru Borges, orice enciclopedie, reală sau imaginară, este atât labirint, cât și busolă. Chiar dacă Borges nu ar fi fost fondatorul literaturii latino-americane (dar este) și povestirile lui nu ar fi avut o autentică valoare estetică (pe care o au), el tot ar fi unul dintre scriitorii canonici ai Epocii Haotice, pentru că, mai mult decât oricare altul, cu excepția lui Kafka, cu care rivalizează în mod deliberat, el este metafizicianul literar al epocii noastre. Atitudinea lui cosmologică este intenționat haotică; el este, din perspectivă imaginativă, un gnostic, deși, din punct de vedere intelectual și moral, este un umanist sceptic. Ereticii gnostici antici, mai ales Basilides din Alexandria, sunt adevărații precursori ai lui Borges. Scurtul eseu *O răzbnare a falsului Basilides* se încheie cu o excelentă apărare generală a gnosticismului:

„În primele secole ale erei noastre, gnosticii și creștinii erau într-o continuă dispută. Gnosticii au fost anihilați, dar ne putem imagina o

* Jorge Luis Borges, *Moartea și busola*, în *Moartea și busola*, trad. rom. Dărie Novăceanu (n. tr.).

posibilă victorie a lor. Dacă ar fi triumfat Alexandria, și nu Roma, poveștile extravagante și încurcate pe care le-am înșirat aici ar fi coerente, mărețe, obișnuite. Afirmatii ca cea a lui Novalis: «Viața e o boală a spiritului» sau ca aceea disperată a lui Rimbaud: «Viața adevărată e absentă; nu suntem în lume» ar primi aprobarea condiționată a laboratoarelor pioase. Oricum, ce binecuvântare mai mare există decât aceea de a fi ne semnificativi? Ce glorie mai mare ar putea avea Dumnezeu decât să fie absolvit de lume?”

Pentru Borges, ca și pentru gnostici, Facerea și Căderea omului și a lumii sunt unul și același eveniment. Realitatea primordială a fost Pleroma sau „plinul”, care se numește haos la evreii ortodocși, la creștinii pioși și la musulmani, dar a fost venerat ca Mamă primordială și Tată primordial de gnostici. În ficțiunile sale, Borges se întoarce la acea venerație. Dar oare o împărtășea? Ca și Beckett, Borges l-a citit pe Schopenhauer cu profundă simpatie, dar susținea că Schopenhauer ar fi insinuat că „noi suntem fragmente din Dumnezeu, care, la începutul timpului, s-a autodistrus, în dorința sa de nonexistență”. Un Dumnezeu mort sau dispărut sau, în gnosticism, un Dumnezeu străin, retras din propria falsă creație, este singura urmă de teism la Borges: metafizica lui; când nu mimează idealismul, îi urmează tot pe Schopenhauer și pe gnostici. Trăim într-o fantasmagorie, o imagine distorsionată în oglinda eternității, pe care Borges ne-a transmis-o cu un remarcabil entuziasm. Ordinea de jos este oglinda celei de sus; pământul corespunde în toate aspectele sale cerului; rândurile pielii noastre sunt hărți ale unor constelații eterne; Iuda îl reflectă într-un fel pe Isus” scria el în *Trei versiuni ale lui Iuda*, unde teologul danez damnat Runeberg își construiește o teorie potrivit căreia Iuda, și nu Isus, era Dumnezeul întrupat, adăugând astfel „la conceptul de Fiu, care părea epuizat, [...] complexitățile răului și sorții nefericite”.

De când valentinienii au propovăduit doctrina degradării divine, Borges e mai mult gnostic, chiar mai drastic decât oricare alți gnostici, începând cu ofiții, care venerau șarpele din povestea căderii din rai. Desăvârșirea lui Borges din acest punct de vedere, se poate observa în *Teologii*, în care doi mari învățați ai Bisericii timpurii, Aurelian din Aquileria și Ioan din Pannonia (ambii invenții ale lui Borges), rivalizează în condamnarea ereziilor ezoterice. Borges rezumă cu mult farmec competiția lor, accentuând că Aurelian, cel

mai puțin talentat dintre cei doi și, desigur, cel mai resentimentar, e obsedat de Ioan: „Amândoi serveau în aceeași armată, luptau împotriva aceluiași inamic, dar Aurelian nu scria nici un cuvânt prin care să nu încerce, în secret, să-l depășească pe Ioan“. La sfârșitul povestirii, Aurelian instigă la arderea pe rug a lui Ioan sub acuzația de erezie, și apoi moare și el, într-un mod identic, într-o pădure irlandeză, lovită de trăsnet. În viața de apoi, Aurelian descoperă că, pentru Dumnezeu, el și Ioan „formau o singură persoană“, la fel ca Lönnrot și Scharlach. Borges este lamentabil de consecvent: în labirintul universului său, ne confruntăm cu propriile noastre imagini în oglindă, nu doar ale naturii, ci și ale sinelui.

Așa cum au observat toți criticii, labirintul este imaginea centrală la Borges, spre el converg toate obsesiile și coșmarurile sale. Precursorii săi literari, de la Poe la Kafka, sunt chemați pentru a ne oferi această emblemă a haosului, căci aproape orice este susceptibil de a intra în labirintul lui Borges: case, orașe, peisaje, deșerturi, râuri și mai ales idei și biblioteci. Labirintul ultim a fost construit de fabulosul Dedal, pentru a proteja și întemnița Minotaurul, pe jumătate om, pe jumătate taur. Nu am înțeles niciodată întru totul de ce Joyce a preluat numele pentru sinele său din tinerețe; Dublin-ul este desigur un labirint și *Ulise* este altul și la fel și *Veghea* este labirintic, în structura lui ciclică, dar Joyce este prea comic și prea naturalist pentru a face din această imagine o emblemă a scrisului său, spre deosebire de Kafka, Borges sau Beckett. Joyce avea tendințe maniheiste, dar ele nu veneau din scrierile lui Schopenhauer și din cele ale gnosticilor și nu configurau o viziune gnostică proprie.

Deși la Borges labirintul este mai ales o imagine ludică, semnificațiile ei sunt la fel de obscure ca la Kafka. Dacă întregul cosmos e un labirint, atunci imaginea favorită a lui Borges e legată de moarte sau de o abordare freudiană a vieții, prin credința în mitul pulsionii thanatice. Aici apare ironia: dintre toți scriitorii moderni, cei mai exasperați de Freud au fost Nabokov și Borges; amândoi erau răuvoitori față de Freud, ca în fragmentul următor, de pildă, unul dintre cele mai slabe ale lui Borges:

„Mie mi se pare un nebun! Un om care muncește pentru o obsesie sexuală. Poate că nu o face totuși din inimă, poate e doar un fel de joc. Am încercat să-i citesc cărțile și mi s-a părut că este ori nebun, ori șarlatan. La urma urmei, lumea e mult prea complexă pentru a

fi redusă la o schemă atât de simplă. La Jung însă, pe care l-am citit desigur mult mai mult, găsești o minte mai deschisă și mai primitoare. La Freud, totul se reduce la câteva fapte neplăcute.”

Aceste câteva fapte neplăcute includ, în cazul lui Borges, o primă și ultimă căsătorie, făcută la șaiszeci și opt de ani și terminându-se trei ani mai târziu cu un divorț, și o relație foarte strânsă cu mama sa (au locuit mereu împreună), care a murit în 1975, la vârsta de nouăzeci și nouă de ani. Dar nici aceste fapte și nici antipatia pe care o simte Borges pentru opera lui Freud nu sunt relevante pentru cititor decât în măsura în care ajută la înțelegerea perspectivei sale asupra tradiției literare și a economiei artei sale. Plăcerea specială pe care o simte Borges în ceea ce privește literatura este anularea vechilor surse de influență, ca în analiza efectului lui Kafka asupra lui Browning, în *Kafka și precursorii lui*:

„Idiosincrazia lui Kafka, într-o mai mare sau mai mică măsură, e prezentă în fiecare dintre aceste scrieri, dar, dacă Kafka nu ar fi scris, nu am percepe-o deloc; deci nu ar exista. Poemul lui Robert Browning *Terori și scrupule* (*Fears and Scruples*) e ca o profecție a povestirilor lui Kafka, dar, citindu-l pe Kafka, ni se rafinează și ni se schimbă modul de a citi poemul însuși. Browning nu l-a citit cum îl citim noi acum. Cuvântul «precursor» e indispensabil în vocabularul criticii, dar trebuie să-l purificăm de orice conotație polemică sau de rivalitate. Adevărul este că orice scriitor își creează precursorii”.

Borges va voi să vadă că polemica și rivalitatea structurează creația precursorului însuși. În *Dreamtigers* (în spaniolă, *Creatorul*) își identifica primul precursor argentinian în persoana poetului Leopoldo Lugones, care s-a sinucis în 1938. Dedicându-și volumul lui Lugones, Borges uită, într-un mod convenabil, de ambivalența generației sale față de Bătrânul poet, chiar dacă Borges fusese el însuși funciar ambivalent chiar și față de propria sa ambivalență. Pe măsură ce înainta în vârstă, Borges credea că literatura canonică, dincolo de a fi simplă continuitate, e un vast poem și o poveste compusă de mulți autori de-a lungul secolelor. În anii '60, când Borges devenise ceea ce biograful său Emir Rodríguez Monegal numea „bătrânul guru”, acest idealism

literar devenise absolut, depășind concepția mai sceptică asupra autorului comun, găsită de Borges la Shelley și Valéry.

Un curios panteism, aplicat în primul rând autorilor, a fost dominant la Borges. Nu numai Shakespeare, dar și toți ceilalți scriitori erau în același timp toți și nici unul, un singur labirint viu al literaturii. Ca și Lönnrot sau Red Scharlach, ca teologii Aurelian și Ioan, Homer, Shakespeare și Borges se unesc într-un singur autor. Analizând acest idealism nihilist, îmi amintesc cea mai bună frază scrisă vreodată despre Borges, de către Ana Maria Barrenechea: „Borges este un scriitor admirabil, hotărât să distrugă realitatea și să transforme omul într-o umbră”. Acest proiect, care îți taie răsuflarea, nu ar fi putut fi dus la capăt nici măcar de Shakespeare. Borges poate să te rănească, dar mereu în același fel, astfel încât ajungem mereu la prima lui vină: celei mai bune opere a lui îi lipsește varietatea, chiar dacă se inspiră din întregul canon și chiar mai mult. Simțind probabil acest lucru, Borges a încercat, la sfârșitul anilor '60, o întoarcere la realismul naturalist, dar rezultatul, în *El informe de Brodie (Relatarea lui Brodie, 1970)*, este încă, în esență, o fantasmagorie.

Ce se află în centrul labirintului lui Borges? Povestirile sale sunt ca niște fragmente de romance și totuși Borges, spre deosebire de Hawthorne, pe care îl aprecia foarte mult, nu scrie romance-uri, care se bazează doar pe farmec și pe cunoaștere imperfectă. Borges e sceptic, bine informat și, în mod deliberat, nu angajează extravaganta specifică romance-ului, sentimentul depășirii limitelor. Arta lui e foarte atent controlată și uneori evazivă. Nici Borges, nici cititorul nu se pot pierde în povestirile lui, unde totul e bine calculat. Spaima de ceea ce Freud numea roman de familie sau de ceea ce putea fi numit romanul de familie al literaturii îl obligă pe Borges să se repete și să supraliciteze relația scriitor-cititor. Asta l-a și făcut probabil fondatorul ideal al literaturii latino-americane – sugestivitatea lui infinită și detașarea de orice complicații culturale. Există șansa ca preeminența sa în canon să scadă – el rămâne canonic, dar nu ar mai putea ocupa locul central în literatura modernă. O comparație a povestirilor și parabolilor sale cu cele scrise de Kafka nu e deloc un omagiu pentru Borges, dar se impune, pentru că Borges îl invocă mereu pe Kafka, și explicit, și implicit. Beckett, cu care Borges a împărțit un premiu internațional în 1961, ne îndeamnă la o a doua lectură, pe când Borges nu. Borges e foarte pătrunzător, dar nu poate susține viziunea schopenhaueriană la fel de bine ca Beckett.

Totuși, poziția lui Borges în canon, dacă rămâne dominantă, va fi la fel de sigură ca și a lui Kafka sau Beckett. Dintre toți scriitorii latino-americani ai acestui secol, el e cel mai universal. Cu excepția celor mai puternici scriitori moderni – Freud, Proust și Joyce –, Borges are mai multă putere de contaminare decât oricare alt autor, chiar dacă talentul și întinderea operei acestora ar fi mult superioare. Dacă îl citești pe Borges frecvent și cu atenție, devii borgesian; a-l citi înseamnă a activa o conștiință a literaturii în care el a pătruns mai departe decât toți ceilalți.

Această conștiință vizionară, dar și ironică, e greu de descris, pentru că depășește antiteza dintre comun și individual. Este legată de ideea că toată literatura e, până la un punct, un plagiat, intuiție pe care Borges i-o datorează lui Thomas De Quincey, eseistul romantic englez, care se distra plagiiind cu bună știință, și probabil cel mai important precursor borgesian. De Quincey a scris o proză în spiritul romantismului înalt, aproape barocă prin sinuozitatea intensităților sale emoționale și a energiilor rapsodice, deseori incantatorii. Stilul prozei lui Borges este aproape o reacție la proza lui De Quincey, dar procedeele și obsesiile lui Borges sunt foarte apropiate de cele ale autorului *Confesiunilor unui opioman englez* și al neterminatului *Suspiria de profundis*. De Quincey e foarte original și subtil în descrierea propriilor vise, dintre care unele sunt transformate de Borges în povestiri. Una dintre acestea, *Nemuritorul*, este printre cele mai misterioase, o condensare în paisprezece pagini a aproape tuturor obsesiilor creatoare ale lui Borges. Este una dintre puținele realizări sublime ale literaturii fantastice a secolului nostru.

Cea mai mare parte din *Nemuritorul* o constituie narațiunea la persoana întâi a lui Flaminus Rufus, tribunul unei legiuni romane din Egipt, în timpul împăratului Dioclețian. Identitatea lui e o surpriză de la bun început; manuscrisul, găsit în 1929 în Londra, a fost introdus în volumul ultim al *Iliadei* (1720) lui Alexander Pope, operă în șase volume. Scrisă în engleză, prin 1920, opera e probabil creația unui negustor de antichități, Joseph Cartaphilus din Smirna, „un om istovit și pământiu, cu ochi și barbă cenușii și trăsături extrem de neclare“, care vorbește franceza, engleza și „o combinație enigmatică de spaniolă din Salonic și portugheza din Maroc“. Presupunem la sfârșitul poveștii că trăsăturile neclare sunt ale nemuritorului – Homer însuși – care s-a unit cu tribunul roman și în final (implicit) cu Borges însuși, așa cum povestirea

Nemuritorul îl unește pe Borges cu precursorii săi: De Quincey, Poe, Kafka, Shaw, Chesterton, Conrad și alții cățiva.

Nemuritorul ar putea fi numită și *Homer și labirintul*, căci cele două entități, autorul și orașul ruinat și labirintic al nemuritorilor constituie povestea însăși. Tribunalul Rufus, care pornește să găsească orașul nemuritorilor, își vede dublul în figura înspăimântătoare ce se dovedește a fi Homer, primul dintre poezii nemuritori. Ronald J. Christ (nume borgesian!), în *Actul îngust: Artă iluziei la Borges*, interpretează povestea ca pe o călătorie în stilul Conrad-Eliot spre simbolică „inimă a întunericului”. Analogia este folositoare doar dacă trecem peste elementul moral existent la Conrad, care nu-și are locul în *Nemuritorul* și e rareori important la Borges, a cărui măreție se leagă de estetismul lui eroic, care respinge interesele convenționale, morale sau sociale și chiar încearcă, ironic, să-i diminueze importanța lui Homer, de parcă arta lui epică ar fi un loc comun.

Homer, ca și Shakespeare, este, pentru Borges, Creatorul, poetul arhetipal, dar și omul arhetipal, ca Albion al lui Blake și Earwicker (*Here Comes Everyone*), motiv pentru care Borges, cu oricâtă ironie, poate face din *Nemuritorul* un „plan general de etică pentru nemuritori”. Această etică pare să fie doar evaziunea obișnuită a lui Borges din romanul de familie al literaturii, idealizarea influențelor literare. Toți scriitorii sunt egali; originalitatea e greu de găsit. Homer și Shakespeare, fiind toți și oricine, fac individualitatea imposibilă, iar personalitatea e un mit demodat. Noi toți suntem nemuritori, deci va fi timp să citim totul și pe toți, ca în *Înapoi la Matusalem* de G.B. Shaw, una dintre principalele surse pentru *Nemuritorul*.

Idealismul literar, dacă n-ar fi fost îmbinat cu o crudă ironie, l-ar fi făcut pe Borges să pară insipid și *Nemuritorul*, un fel de parodie-profeție a unui manifest multiculturalist. Nu trebuie să ne temem însă: povestirea e cel mai întunecat și înfiorător coșmar al lui Borges, iar idealizarea literaturii e redusă, printr-o ironie în stilul lui Jonathan Swift, la pesimism nihilist, în care nemurirea e văzută ca fiind cel mai mare coșmar dintre toate, o arhitectură de vis, care nu poate fi decât labirintică. Dintre toate fantasmagoriile lui Borges, orașul nemuritorilor este cea mai cumplită. Tribunalul Rufus, explorând orașul, îl găsește a fi „atât de oribil, încât simpla lui existență [...] contaminează trecutul și viitorul și pune în primejdie chiar și stelele”.

Cuvântul important aici este „contaminează” și sentimentul care îl domină pe *Nemuritor* este spaima de contaminare. Homer, prima dată când se legitimează, e un troglodit mut, mizerabil, care se hrănește cu șerpi, iar mult căutatul râu al nemuririi este un pârau nisipos. Ca și ceilalți nemuritori, Homer aproape că a fost distrus de prea multă „pură speculație”. Dacă Hamlet a gândit nu extrem de mult, ci extrem de înțelept, atunci Homer al lui Borges (care e și Shakespeare) a gândit nu prea bine, ci prea la nesfârșit. Parțial, Borges satirizează *Înapoi la Matusalem*, dar și propriul lui idealism literar. Paradoxal, fără rivalitate și polemică între nemuritori, nu e nici viață, iar literatura moare. Pentru Borges, teologia este o ramură a literaturii fantastice. În *Nemuritorul*, el observă cu superbă ironie că, în ciuda credinței lor în nemurire, evreii, creștinii și musulmanii venerază doar această lume, pentru că ei cred cu adevărat doar în ea și raportează stările viitoare la ea, sub formă de răsplată sau pedeapsă. În 1966, Borges făcea o observație minunată referitoare la statutul ontoteologiei și al metafizicii speculative:

„Am compilat cândva o antologie de literatură fantastică. Trebuie să recunosc că această carte este una dintre puținele pe care un al doilea Noe ar trebui să le salveze dintr-un al doilea potop, dar denunț omisiunea unor mari și neașteptați maeștri ai genului: Parmenide, Platon, John Scotus Erigena, Albertus Magnus, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. În fond, ce sunt minunile lui Wells sau ale lui Poe – o floare care vine la noi dinspre viitor, un cadavru hipnotizat –, în comparație cu creația divină, cu complexa teorie a ființei, care poate fi văzută ca treime sau ca ființă solitară, în *afara timpului*? Ce este un „bezoar” în comparație cu armonia apriorică? Ce este unicornul în fața Trinității? Cine e Lucius Apuleius în fața noilor Buddha veniți din Marele Vehicul? Ce sunt cele *O mie și una de nopți* ale Șeherezadei pe lângă un argument al lui Berkeley? Am venerat inventarea graduală a lui Dumnezeu și a cerului și a iadului (o răsplată nemuritoare, o pedeapsă nemuritoare). Ele sunt manifestări admirabile și stranii ale imaginației umane.”

Termenii-cheie, ironici și exacti, sunt „venerat” și „nemuritor” (repetat). Dumnezeu, gradual inventat, este poate cea mai măreață operă a întregii literaturi fantastice. Iehovistul nu l-a inventat pe Iahve, dar Dumnezeul venerat

de evrei, creștini și musulmani este personajul literar Iahve, pe care iehovistul l-a creat; și cel care a scris Evanghelia după Marcu a inventat personajul literar Isus, venerat de toți creștinii. „Răspлата nemuritoare“ a cerurilor include aceste personaje literare și asta ne face să ne întoarcem la *Nemuritorul*, unde tot ce ne oferă Borges sunt doar cuvinte. Imaginile, chiar cele ale lui Dumnezeu, se pierd din memorie; cuvintele rămân și ele sunt întotdeauna „cuvintele celorlalți“, pentru că nici unul dintre noi nu poate avea propriile sale cuvinte.

Dacă *Nemuritorul* este, cum bănuiesc eu, o autopedepsire pentru idealismul literar excesiv, atunci ce ne oferă el și restul literaturii lui Borges nouă? Este oare o realizare estetică suficientă pentru a compensa propriul aparent nihilism? Borges devine poetul finalității lucrurilor; poeziile și povestirile lui mai târziu revin la imaginea unui lucru făcut pentru ultima dată, a cuiva sau a ceva de care ne despărțim. Borges a făcut mereu din pierdere pretext creator: cineva poate pierde doar ceea ce nu a avut niciodată este un refren ce străbate întreaga lui operă.

Nimeni în întreaga literatură occidentală nu a accentuat ideea nemuririi literare atât de asiduu ca Borges. El își aduce cititorii din nou în fața motivației metaforei, care vine din dorința de a fi diferit, de a-și găsi un alt loc, de a deveni scriitor. Vocația militară pierdută e substituită cu cea literară, dar Borges, ca un gentleman argentinian, nu a reușit niciodată accepte adevărul privind natura autonomiei poetice și a originalității, care este lupta liberă. Personalitatea și individualitatea puteau fie exprimate prin cariera militară și prin eroism, mai ales de către strămoșii săi, dintre care câțiva muriseră pentru cauze pierdute. Curajul era calitatea bunicului dinspre mamă, Isidoro de Acevedo Laprida, care luptase în tinerețe în războaiele civile din Argentina, trăise mult timp ca militar în retragere și murise cu fantasma apărării vizionare a țării sale: „ridicase o armată de fantome din Buenos Aires / pentru a fi ucis în luptă“.

Sunt și alte poeme ale lui Borges adresate altor strămoși eroi, unul ucis de rebeli într-unul dintre războaiele civile și altul învingător în lupta de la Junin, în timpul războiului de independență al Argentinei. În comparație cu acești luptători din tată în fiu, Homer și Shakespeare sunt reprezentați ambigui la Borges. Principalul lor atribut spiritual este o anumită neclaritate a contururilor; trăsăturile vagi ale identității lor reflectă parțial lipsa noastră de cunoaștere a biografiilor lor, dar rezultă mai ales din nevoia lui Borges

de a-i readuce în substanța literaturii din care ieșiseră. Borges îi iubește mult, așa cum îi iubește și pe Dante, Cervantes, Whitman, Kafka și alții; dar există și o mare ambivalență. Sentimentul de a fi intrat prea târziu în literatură, care l-a făcut pe Borges să se simtă mai aproape de Pierre Menard decât de Cervantes, a fost transferat asupra tuturor celorlalți autori, printre care și Homer și Shakespeare. „Vreau să transform timpul într-o piață“, se lamentează calm într-unul dintre poemele sale. A fost un triumf al spiritului pătrunzător al lui Borges faptul că în *Totul și nimic* a putut interpreta retragerea lui Shakespeare la Stratford ca pe un fel de oboeală a „acelei halucinații controlate“, capacitatea lui de a crea „excesul și oroarea“ atâtor personaje. Un astfel de Shakespeare este un nemuritor obosit, ca și Homer al lui Borges. Este o laudă adusă lui Borges să observăm că el a început și a sfârșit ca un alt nemuritor obosit și că a construit o adevărată demnitate estetică pe baza ambivalenței lui intrării într-un labirint al literaturii canonice.

WALT WHITMAN, mai mult un mare original decât un Homer nord-american (aspirația lui), mi se pare o negare a viziunii borgesiene labirintice asupra literaturii ca o anulare a identităților autorilor, deși Whitman însuși își proclamă deseori dorința de a absorbi toate celelalte identități în vastitatea sa mesianică, precum și capacitatea sa de a conține o multitudine de potențialități. Aceasta, așa cum am arătat în capitolul despre Whitman, era dezideratul lui „Walt Whitman, un american de rând“, și nu al celui Whitman mult mai autentic, „eul real“ sau „eu însumi“. Oricât de diversă ar fi fost poezia lui Whitman, influența sa asupra altor poeți, nord-americani sau hispanici, a fost și mai diversă. Cel mai mare impact al său asupra urmașilor nu se manifestă, fiind reprimat, ca în poezia lui Wallace Stevens și T.S. Eliot. Oricât ar fi fost Whitman de important pentru ei și pentru Ezra Pound (în ciuda respingerii manifestate față de acești trei poeți) sau Hart Crane (care admite mai binevoitor influența lui Whitman), s-ar putea susține că influența sa cea mai importantă a fost asupra literaturii hispanice: Borges, Neruda, Vallejo și Paz.

Borges, care a început să scrie sub influența lui Whitman, a renunțat la această influență timpurie, dar a continuat să-și dezvolte o matură și subtilă înțelegere a operei lui Whitman, cel mai bine evidențiată de traducerea unor

selecții din *Fire de iarbă* în 1969. În anii '20, Borges îi atacase pe whitmanienii sud-americani, acuzându-i că au creat un cult al personalității în jurul eroului lor. De asemenea, el l-a criticat pe autorul *Cântecului despre mine însumi* pentru presupusa lui credință că numirea obiectelor e de ajuns pentru a face din ele apariții originale pe scara emersoniană a surprinderii. Totuși, în 1929, Borges s-a căit, chiar dacă numai pentru a-l transforma pe Whitman într-un Borges impersonal, un nou modernist laconic. Prea inteligent pentru a rămâne la acest stadiu, Borges a trecut la o a doua și mai bună interpretare în *Notă despre Walt Whitman*, incluse astăzi în *Alte investigații*. Aici Borges a distins foarte bine între *persoana* sau masca lui Walt Whitman și *persoana* sau autorul Walter Whitman Jr.: „Al doilea era cast, rezervat și oarecum taciturn; primul – plin de efuziuni și orgiastic [...] e mai important să înțelegem că figura vagabondului fericit din *Fire de iarbă* nu ar fi fost în stare să scrie poemele”.

Dar cel mai mare și edificator tribut adus de Borges lui Walt Whitman a apărut într-un interviu din 1968:

„Whitman e unul dintre poeții care m-au impresionat cel mai mult. Cred că există în general tendința de a-l confunda pe dl Walter Whitman, autorul *Firelor de iarbă*, cu Walt Whitman, protagonistul *Firelor de iarbă*, și acest Walt Whitman nu ne oferă o imagine magnifică a poetului. În *Fire de iarbă*, Walter Whitman a scris un fel de epopee al cărei protagonist era Walt Whitman – nu acel Whitman care scria, ci omul care ar fi vrut el să fie. Desigur că nu spun asta pentru a-l critica pe Whitman; opera lui nu trebuie citită ca o confesiune a unui om din secolul al nouăsprezecelea, ci ca o epopee despre o figură utopică, imaginară, care este, într-o anumită măsură, o expansiune și o proiecție a scriitorului și a cititorului, în același timp. Vă amintiți probabil că, în *Fire de iarbă*, autorul se unește deseori cu cititorul și astfel își exprimă teoria despre democrație, ideea că un protagonist unic poate încarna întreaga epocă. Importanța lui Whitman nu poate fi exagerată. Chiar dacă luăm în considerare versetele libere din Biblie și creația lui Blake, Whitman rămâne totuși creatorul versului liber. El poate fi privit în două moduri: este o parte civică – faptul că cineva e conștient de toate mulțimile, de marile orașe, de America – și este și un element intim, chiar dacă nu putem fi siguri de autenticitatea

sa. Personajul creat de Whitman este printre cele mai iubite și mai memorabile din întreaga literatură. Este un personaj ca Don Quijote sau Hamlet, nu mai puțin complex și chiar mai iubit decât ei.“

A-l compara pe Whitman, protagonistul din *Fire de iarbă*, cu Don Quijote sau cu Hamlet e corect și tentant; Whitman își este cel mai mare (și singurul) personaj literar, puternica lui creație. Hamlet nu e prea iubit, oricât de charismatic ar fi; dar don Quijote este, și la fel e și Whitman. Problema e chiar mai complexă decât lasă Borges să se înțeleagă. Cine lucra gratis ca infirmier, îngrijind răniții și muribunzii cu atâta altruism în timpul războiului civil în Washington? Nu erau oare acolo atât Walt Whitman eroul poetic, cât și Walter Whitman Jr., uniți într-unul singur? Imaginea lui Walt Whitman bandajând răni este la fel de copleșitoare ca și cea a martirului Abraham Lincoln și poate chiar mai demnă de iubit. Prin serviciile sale din viață și din literatură deopotrivă, creatorul elegiei *Pe când înflorește liliacul* și-a câștigat dreptul de a-l deplânge pe Lincoln. Există ceva straniu și copleșitor la Whitman, în cele mai bune poeme ale sale, dar și o imagine a Americii, atât de Nord, cât și de Sud, așa cum au demonstrat-o poezii latino-americani.

Pablo Neruda este considerat cel mai universal dintre ei și adevăratul moștenitor al lui Whitman. Poetul care a creat *Canto general* este un rival mai legitim decât oricare alt urmaș al *Firelor de iarbă* – afirmație pe care mi-e greu să o fac, ca admirator al lui Hart Crane și Wallace Stevens. Nu cred că Neruda, cu toată varietatea și intensitatea sa, era la nivelul lui Whitman sau al lui Emily Dickinson, dar nici un poet din emisfera occidentală a secolului XX nu poate fi comparat întru totul cu el. Nefericitul său stalinism este, de cele mai multe ori, o excrescență, un fel de neg la suprafața poemelor sale, care nu dăunează prea mult volumului *Canto general*. În relația sa cu Whitman, Neruda urmează modelul lui Borges: inițial discipol, apoi denunțându-și maestrul, culminează cu o revizuire a lui Whitman în ultimele opere ale poetului. Într-un interviu din 1966, cu Robert Bly, Neruda distingea între poezia latino-americană (a lui și a lui César Vallejo) și aceea a poezilor spanioli moderni, dintre care mulți îi erau prieteni: Lorca, Hernández, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Machado. Ei se revendicau de la Secolul de Aur spaniol, de la marii poeți ai barocului – Calderón, Quevedo, Góngora – care atinsese toate problemele majore ale poeziei. Farmecul lui Whitman se datora

faptului că el îi învăța pe poeți cum să vadă și să numească ceea ce nu fusese văzut și numit înainte:

„Poezia din America de Sud este o problemă complet diferită. Vedeți, sunt râuri în țările noastre care nu au nici un nume, copaci pe care nu-i cunoaște nimeni și păsări pe care nimeni nu le-a descris. E mai ușor pentru noi să fim suprarealiști, pentru că tot ce știm e nou. Datoria noastră, deci, așa cum o înțelegem noi, este să exprimăm ceea ce încă nu a fost auzit. Totul s-a pictat în Europa, totul s-a cântat în Europa, dar nu și în America. În acest sens, Whitman a fost marele nostru profesor. Ce este Whitman, în fond? El nu a fost doar intens conștient, dar și cu ochii larg deschiși! A avut ochi extraordinari pentru a vedea totul – ne-a învățat să vedem lucrurile. El era poetul nostru.“

Aceasta pare mai mult o descriere idealizată a lui Neruda de către Neruda însuși decât o descriere fidelă a nuanțatului și evazivului Whitman. Totuși, Neruda continuă spunând că „el nu e atât de simplu – Whitman – e și un om complicat și abia atunci dă măsura a tot ce e mai bun în el“. Complexitatea lui Whitman e nesfârșită; a lui Neruda nu e așa. Borges și Neruda nu s-au simpatizat; umanul Borges nu putea accepta stalinismul, iar comunistul Neruda spunea că Borges nu trăiește în lumea reală, care era formată, pentru el, din muncitori, țărani, Mao și Stalin. Borges îl anulează, pur și simplu, pe Neruda, demonstrând încă o dată că nu era un om pe care să îți dorești să îl contrazici:

„Mi se pare un om josnic [...] a scris o carte despre dictatorii Americii de Sud și apoi câteva strofe împotriva Statelor Unite. Acum știe și el că astea sunt prostii. Și nu a scris un cuvânt împotriva lui Perón. Având un proces în Buenos Aires, cum mi s-a explicat ulterior, nu a riscat să îl piardă. Și astfel, când ar fi trebuit să i se audă vocea, plină de o nobilă indignare, nu a avut nici măcar un cuvânt de spus împotriva lui Perón. Și soția lui era argentiniancă, știa că mulți dintre prietenii lui fuseseră trimiși la închisoare. Știa totul despre situația țării noastre, dar nu a spus un cuvânt împotriva lui.“

Cartea la care se referă Borges este *Canto general* (1950); vorbind în 1967, Borges s-ar fi putut gândi la ceea ce Enrico Mario Santi sugerează că era satira

lui profetică împotriva lui Neruda, în marea lui povestire *El Aleph*, scrisă în 1945 și publicată prima dată în 1949, cu un an înaintea epopeei enciclopedice a lui Neruda. *Canto general* cuprinde aproape trei sute de poeme separate, aranjate în cincisprezece secțiuni și scrise între 1938–1950. Cărții i s-a făcut multă publicitate înainte de apariție de către Neruda și de către Partidul Comunist chilian, iar Borges știa desigur ce avea să urmeze. În *El Aleph*, Neruda e satirizat în persoana rivalului lui Borges, Carlos Argentino Daneri, un poet de o răutate incredibilă și un imitator evident al lui Whitman. Opera lui Neruda este total distrusă chiar în procesul creației. *Canto general* vrea să cânte întreaga Americă Latină: topografie, copaci și flori, păsări și animale, ticăloși din țară și din străinătate, eroi, printre care și Pablo Neruda, Partidul Comunist și marele Stalin, ale cărui crime Neruda pare să le aprobe: „pedeapsa e necesară”. Astfel, Borges aplică și el pedeapsa – literară și în avans:

„O singură dată am parcurs cei cincisprezece mii de dodecasilabi din *Polyolbion*, această epopee topografică în care Michael Drayton a înregistrat fauna, flora, hidrografia, orografia, istoria militară și monahală a Angliei; sunt convins că acest produs uriaș ca întindere, dar limitat ca valoare este mai puțin plictisitor decât vasta lucrare asemănătoare a lui Carlos Argentino. Daneri își propusese să versifice tot ce se află pe pământ și, până în 1941, terminase deja cu câteva hectare din Queensland, mai bine de un kilometru din râul Ob, o uzină de gaz din nord de Veracruz, principalele magazine din zona de Buenos Aires din Concepción, casa Marianeii Cambaceres de Alvear din cartierul Belgrano al capitalei argentinienne, o baie turcească din apropierea cunoscutului acvariu Brighton. Mi-a citit pasaje lungi și întortocheate din secțiunea australiană și, la un moment dat, s-a lăudat cu un cuvânt creat de el, culoarea «alb celest», care simțea el că *sugerează* cerul, un element de importanță majoră în peisajul continentului subteran». Dar acești hexametri fără viață nu prezentau nici măcar interesul relativ al așa-numitului *Canto Augural*. Pe la miezul nopții, am plecat”*

* Jorge Luis Borges, *El Aleph*. Pentru acest fragment, am considerat justificată traducerea din engleză a fragmentului borgesian, întrucât varianta română și cea engleză diferă semnificativ (n. tr.).

Într-adevăr, *Canto general* ne prezintă vegetația, animalele, păsările, râurile și chiar mineralele din America de Sud. În 1970, într-un comentariu la *El Aleph*, Borges a negat că Daneri ar fi fost înfățișat drept un imitator de-al lui Dante (versurile citate îl parodiau clar pe Neruda și pe imitatorii mărunți ai lui Whitman), după ce fusese încă un tribut, plin de șiretenie, adus creatorului aproape homeric al catalogului *Firelor de iarbă*.

„Marea mea problemă în scrierea povestirii era în ceea ce Walt Whitman reușise să obțină, cu mare succes – alcătuirea unui catalog limitat al unor lucruri nesfârșite. Sarcina este evident imposibilă, pentru că o astfel de enumerare haotică poate fi doar simulată și fiecare element aparent al hazardului trebuie legat de următorul fie printr-o asociere secretă, fie prin contrast.“

În comprimarea realizată de Borges, *El Aleph*, fetișul sau talismanul povestirii, este echivalentul spațial al eternității, unde „timpul întreg – trecut, prezent și viitor – există tot deodată. În *Aleph*, întregul univers poate fi găsit într-o sferă mică și strălucitoare, nu mai mare de trei centimeri în diametru.“ În relație cu *Fire de iarbă* și *Canto general*, aceasta e o bună concretizare a povestirii de cincisprezece pagini, *El Aleph*, care este, printre altele, și o critică a aglomerării și dezordinii poetice. Cred că Borges avea mult mai multe în comun, intelectual și formal, cu Emerson decât cu Whitman.

Pentru Neruda, Whitman era un tată idealizat, care l-a înlocuit pe cel real, lucrătorul la căile ferate José del Carmen Reyes. Pablo Neruda era un pseudonim, unul mult mai drastic decât prescurtarea Walt Whitman din Walter Whitman Jr. Așa cum Whitman nu a putut începe să scrie *Fire de iarbă* până nu a știut că tatăl său, tâmplarul quaker, alcoolic, Walter Whitman, era pe moarte, nici Neruda nu a putut scrie *Canto general* până când nu a scăpat de „bietul și durul meu tată [...] un mare iubitor al paharului“. Un tată idealizat este, de cele mai multe ori, subiect al rescrierii, dacă ești poet, dar Neruda l-a înțeles pe Whitman mult prea bine. Neruda l-a rescris conștient pe Whitman, cum a observat foarte bine Doris Sommer, când spunea că „Neruda încerca să-și distrugă profesorul resuscitând vechi modele, care nu puteau fi în nici un caz egale în ochii cititorilor cu propria sa poezie și de care Whitman însuși s-a dezis în prefața poemelor sale“. S-ar putea să fie adevărat,

dar Neruda, în cele mai bune poeme ale sale, îndrăznește să se compare cu Whitman.

Cea mai bună secțiune din *Canto general* este cea de-a doua – douăsprezece cânturi sublime, *Culmile muntelui Macchu Picchu*. La optzeci de mile distanță de Cuzco, în Peru, care fusese capitala imperiului incaș, există un oraș părăsit pe Macchu Picchu, o culme a Anzilor. Întorcându-se în Chile în toamna lui 1943, după trei ani în care fusese consul general în Mexico City, Neruda s-a oprit în Peru și a urcat pe munte. După doi ani, apare *Culmile muntele Macchu Picchu*. Minunat tradusă în engleză de John Flestiner, este probabil cea mai bună introducere la opera lui Neruda pentru cititorii care nu au acces la textul în spaniolă.

Felstiner remarcă faptul că Whitman potențează pathosul vocii lui Neruda în acest poem: „empatia umană plasmatică, celebrarea materialității și senzațiilor, conștiința vieții comune și a muncii, deschiderea față de uman, poetul care se oferă pe sine însuși ca mânuitor“. Eu consider această ultimă imagine ca fiind crucială, deși e una dintre cele mai dificil de decriptat din poezia lui Neruda, pentru că gnoza emersoniană a lui Whitman e foarte diferită de comunismul maniheist al lui Neruda. O confruntare directă a finalului *Culmilor muntelui Macchu Picchu* și a *Cântecului despre mine însumi* pune față în față cele mai bune creații ale celor doi poeți și nu este deloc în avantajul lui Neruda:

(spuneți-mi totul, lanț cu lanț,
legătură cu legătură, pas cu pas,
înșirați cuțitele pe care le țineți la voi,
înfigeți-le în pieptul și-n inima mea
ca un râu de lumină aurie,
ca un râu unde jaguarii se îngroapă,
și lăsați-mă să plâng, ore, zile, ani,
epoci oarbe, secole stelare.
Dați-mi tăcere, apă, speranță.
Dați-mi luptă, fier, vulcani.
Legați-vă ca magneții trupurile de mine.
Grăbiți-vă spre venele, spre gura mea.
Vorbiți prin cuvintele și prin sângele meu.)

*Mă despart ca aerul... îmi scutur părul alb în soarele fugar,
Îmi vărs carnea în vârtejuri ce se-adună plutind la vale.*

*Mă încredințez țărânei să cresc din iarba pe care o iubesc
Dacă mă veți căuta, uitați-vă sub tălpile ghetelor.*

*Cu greu voi mai ști cine sunt sau ce sunt.
Dar voi fi sănătate pentru voi, oricum,
Vă voi filtra și întări sângele.*

*Dacă nu reușiți să mă aduceți de la-nceput, nu cedați.
Dacă nu mă pierdeți într-un loc, căutați în altul.
Mă voi opri undeva să v-aștept.*

Ambii poeți caută multitudinea. Metaforele lui Neruda sunt un aliaj de baroc, în stilul lui Quevedo, și de realism magic sau suprarrealism: râu de lumină aurie, jaguari îngropați, „luptă, fier, vulcani” care îi trezesc la viață pe muncitorii morți, care, în schimb, fac din limbajul și dorințele lui Neruda ceva fascinant. Există aici un pathos credibil, intens și puternic, dar mai puțin convingător decât blânda autoritate a versurilor lui Whitman, ciudat de răbdătoare și de receptive. Există o anxietate a sentimentului întârzierii la Neruda, chiar și când îi îndeamnă, cu noblețe, pe muncitorii morți să vorbească prin cuvintele și sângele său. Whitman ne întreabă dacă vom vorbi înainte să dispară el, dacă vom veni prea târziu pentru a ține pasul, chiar dacă el ne așteaptă în altă parte. Neruda a învățat lecția lui Whitman în altă parte însă. E vorba de concluzia poemului său *Poporul*, un superb pandant al celor două terține finale din *Cântec despre mine însumi*:

*(Deci să nu fie nimeni deranjat când
Eu par a fi singur, dar nu sunt;
Nu sunt neînsoțit și vorbesc pentru toți.*

*Cineva mă aude fără să știe,
dar cei pe care îi cânt, cei ce știu,
continuă să se nască și vor umple pământul.)*

Nu mă îndoiesc că Neruda, care l-a tradus pe Whitman, face aluzie la el aici și identificarea dintre tată și fiu e aproape totală, cel puțin pentru moment.

Neruda pare să fie în asentimentul poetului-critic mexican Octavio Paz, care vrea să-i dea o replică lui Borges și încearcă să îl unească pe Whitman omul cu Whitman poetul, în appendicele concludiv al *Arcului și lirei* (1956):

„Walt Whitman este singurul poet modern care simte că locul său e în această lume, unde nu este un solitar; monologul lui e un cor enorm. Fără îndoială că sunt cel puțin două persoane în el: poetul și omul, care își ascunde adevăratele înclinații erotice. Dar masca lui – poet al democrației – e ceva mai mult decât o mască: e propria lui față. În ciuda unor interpretări recente, visul poetic și cel istoric se suprapun perfect la el. Nu există nici o fisură între credințele lui și realitatea socială. Și acest fapt este mai presus – adică mai larg și mai semnificativ – de orice circumstanță psihologică. Astfel, singularitatea poeziei lui Whitman în lumea modernă poate fi înțeleasă în lumina unei alte singularități, mai mari, care o circumscrie: singularitatea Americii.”

Avem aici o frumoasă distorsionare: o rescriere a lui Borges („interpretări recente”) și o subestimare a complexității poetice a lui Whitman. Nu „adevăratele înclinații erotice” și „circumstanța psihologică” sunt puse în discuție; ceea ce contează este harta gândirii lui Whitman însuși, cartografia în care el plasează un sine dublu, cu două părți opuse și un suflet distinct de oricare dintre ele. Adevărata față a lui Whitman nu e nici democratică, nici elitistă; este ermetică, așa cum Neruda, fără să vrea, pare să fi înțeles. Poate că Whitman pune astfel de probleme de percepție pentru sud-americani, pentru că principalii autori vizitați – Borges, Neruda, Paz, Vallejo – nu au pătruns esența *Cântecului despre mine însumi* sau a elegiilor din *Dus de valuri*.

Prin contrast cu poezii latino-americani, mă voi referi acum la uimitorul poet portughez Fernando Pessoa (1888–1935), care depășește prin invenție orice creație a lui Borges. Născut la Lisabona din evrei *conversos* (pe linie paternă), Pessoa și-a făcut studiile în Africa de Sud și, asemenea lui Borges, vorbea de mic două limbi. Până la douăzeci și unu de ani, a scris poezie doar în limba engleză. Ca valoare poetică, Pessoa este la nivelul lui Hart Crane, cu care se și aseamănă mult, mai ales în *Mensagem* („mesaj”, „convocare”), o secvență poetică despre istoria Portugaliei, înrudită cu *Podul* lui Crane. Dar oricât de puternice ar fi versurile lui Pessoa, ele sunt doar o parte a operei

sale; el a inventat o întreagă generație de poeți – Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis – și a scris volume întregi de poezie prin ei. Doi dintre ei – Caeiro și Campos – sunt poeți mari, total diferiți unul de altul și de Pessoa, pentru a nu mai vorbi de Reis, care e un poet minor interesant.

Pessoa nu era nici nebun și nici un simplu ironist; el este Whitman renăscut, dar un Whitman care numește diferit „sinele”, „eul real”, „eu însumi” și „sufletul” și scrie minunate cărți de poeme despre fiecare în parte, dar și un volum separat sub numele de Walt Whitman. Similitudinile sunt suficient de frapante pentru a nu fi simple coincidențe, mai ales după ce invenția „heteronimelor” (termenul lui Pessoa) a urmat unei incursiuni în *Fire de iarbă*. Walt Whitman, americanul de rând, „sinele” din *Cântec despre mine însumi*, devine Alvaro de Campos, un evreu portughez, inginer pe un vapor. „Eul real” devine „păstorul oilor”; creatorul de idile Alberto Caeiro, în timp ce sufletul whitmanian se metamorfozează în poezia lui Ricardo Reis, un materialist epicurian care scrie ode horatiene.

Pessoa le-a creat celor trei poeți biografii și fizionomii, permițându-le tuturor să devină independenți în raport cu el, până într-atât încât s-a alăturat lui Campos și Reis în a-l proclama pe Caeiro „maestrul” sau precursorul său poetic. Pessoa, Campos și Reis au fost influențați cu toții de Caeiro, nu de Whitman, iar Caeiro nu a fost influențat de nimeni, fiind un poet „pur” sau natural, fără nici un fel de educație, care a murit la vârsta romantică de douăzeci și șase de ani. Octavio Paz, unul dintre susținătorii lui Pessoa, a rezumat minunat ideea acestui poet cvadruplu: „Caeiro este soarele pe orbita căruia Reis, Campos și Pessoa însuși gravitează. În fiecare există particule de negație sau irealitate. Reis crede în formă, Campos în senzație, Pessoa în simbol, Caeiro nu crede în nimic. El există.”

Erudita portugheză Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, care e considerată criticul canonic al lui Pessoa, interpretează „heteronimele” ca „lectura lui, pe jumătate în complicitate, pe jumătate cu dezgust, a poeziei lui Whitman, dar și a sexualității și a politicii lui”. Homoerotismul reprimat al lui Pessoa se afirmă în masochismul furios al lui Campos, care nu e deloc whitmanian, iar ideologia din *Fire de iarbă* era inacceptabilă pentru un monarhist vizionar portughez.

Deși Ramalho de Sousa Santos încearcă să treacă cu vederea angoasa lui Pessoa, generată de contaminarea cu Whitman, anxietatea influențelor

nu poate fi luată în derâdere. Ca și D.H. Lawrence în *Studii de literatură clasică americană*, Pessoa-Campos manifestă o mare atitudine ambivalentă față de ambițiile lui Whitman de a cuprinde întregul cosmos și pe fiecare în parte; și totuși, Pessoa pare să știe mult mai bine decât criticii săi, care idealizează totul, cât de greu este să separe propriul lui sine poetic de al lui Whitman, în ciuda minunatei ficțiuni a heteronimelor. Chiar și Ramalho de Sousa Santos, după ce încearcă o evaziune feministă de sub povara influențelor, se întoarce la realitatea dură a filiației temporale, a romanului de familie al poeților.

„Din dialogul, implicit la Whitman, între sine și eu însumi, Pessoa a sculptat două imagini explicit distincte ale vocii. Whitman, mai înainte, în virtutea unei conștiințe organice, conective, a reușit să împletească aceste două voci într-un tot dinamic. Pessoa, jumătate de secol mai târziu, cufundat în curente de gândire contemporane și cunoscându-i bine pe Nietzsche, Marinetti și mai ales pe Pater, pe care l-a și tradus parțial, a trebuit să descopere o nouă strategie de exprimare a sinelui în manieră whitmaniană, și tehnic, și filosofic. Detectând două entități potențial opuse în sinele poetic din *Fire de iarbă* și, mai ales, în *Cântec despre mine însumi*, Pessoa a găsit mijloacele de a exprima poetic fluxul continuu al unei conștiințe unice, oșeilând între două atitudini esențiale față de Ființă. Caeiro și Campos cântă din nou, în duet, *Cântec despre mine însumi*, cu vocea principală a solistului, întotdeauna pusă în umbră de prezența imperceptibilă a celeilalte. A interpreta o «persona» ca o parte esențială a celeilalte ne oferă o nouă lectură a heteronimelor.”

Conform acestei păreri, cu care sunt de acord, Pessoa își acceptă rolul în drama influențelor poetice, dar ridică înțelegerea lui Whitman la un grad mai înalt de conștiință prin exteriorizarea cartografiei psihice a precursorului său în interacțiunea dintre doi poeți fictivi. Vreau să aplic această interpretare mai întâi la poemele lui Caeiro și Campos și apoi să mă întorc la Neruda, a cărui diversitate poetică a generat atât de multe comentarii critice. Când Ricardo Neftalí Reyes și-a luat pseudonimul Pablo Neruda și l-a adoptat pe Walt Whitman drept precursor ideal, a făcut un prim pas spre principiul heteronimic al lui Pessoa. Fie că va fi confirmat *Canto general* sau nu drept

cântecul general al Americii; înlocuind *Fire de iarbă*, cum prezic unii dintre admiratorii săi, există încă multă poezie scrisă de Neruda mult diferită de epopeea lui enciclopedică. Relația dintre volumele și fazele carierei sale poetice este foarte whitmaniană, fiindcă diferitele entități ale sinelui poetic al lui Neruda se manifestă în poemele sale, la fel cum Caeiro și Campos sunt complet diferiți, rămânând totuși în limitele sinelui whitmanian. Caeiro, ca și eul real al lui Whitman, este și în joc, și în afara lui, privind și minunându-se:

*Într-un fel sau altul,
Când timpul îmi permite,
Capabil din când în când să spun ce gândesc,
Și alteori spunând totul jalnic de neclar,
Continui să-mi scriu poemele fără să vreau,
De parcă scrisul n-ar fi făcut din gesturi,
De parcă scrisul ar fi ceva ce mi se întâmplă
Ca soarele ce strălucește deasupra mea.*

*Încerc să spun ce simt
Fără să mă gândesc la ce simt.
Încerc să potrivesc cuvinte și idei
Fără să cobor pe firul ghidului
Să caut cuvinte.*

*Nu reușesc să simt întotdeauna ceea ce știu că trebuie să simt.
Gândul meu înoată în râu, dar foarte încet,
Încărcat de haine, pe care oamenii l-au făcut să le poarte.*

*Încerc să scap de ce am învățat,
Încerc să uit cum m-au învățat să-mi amintesc,
Să șterg cerneala cu care mi-au vopsit simțurile,
Eliberându-mi adevăratele emoții,
Eliberându-mă pe mine și fiind eu însumi, nu Alberto Caeiro,
Ci un animal uman produs de natură.*

Eul real al lui Whitman nu a scris *Fire de iarbă* și nu a răs de „Walt americanul de rând” în *Sunt în reflux cu oceanul vieții*, după violența și masturbarea

din *Cântec despre mine însumi*. Intuiția lui Pessoa l-a învățat ce fel de poem ar fi putut scrie eul real whitmanian: involuntar, expresie a animalului uman sau a omului natural, alungând tot ceea ce a învățat, toate amintirile și vechile reprezentări ale simțurilor. Poate exista un astfel de poem? Sigur că nu, și o știe și Pessoa; dar poemele lui Caeiro sunt încercări fascinante de a scrie ceea ce nu poate fi scris. La cealaltă limită a expresiei – rapsodia prin care sinele celebrează demonicul, pe asprul Walt – Pessoa îl aduce pe scandalosul Campos, ca în *Salutare lui Walt Whitman*:

*Infinita Portugalia, unsprezece iunie, o mie nouă sute
cincisprezece...*

A-hoe-hoe-hoe-hoe!

*De-aici din Portugalia, cu tot trecutul în creier,
Te salut, Walt, te salut, frate al meu din univers,
Cu monoculul la ochi și cu fracul închis până la ultimul nasture.*

Nu sunt vrednic de tine, Walt, cum știi și tu prea bine,

Nu sunt vrednic de tine, însăși salutul meu o spune...

Eu, cel care mă las ușor doborât de lene și de plictiseală,

Sunt cu tine, după cum știi, și te înțeleg și te iubesc.

Și, deși nu te-am întâlnit, căci m-am născut în anul morții tale.

Știu că și tu m-ai iubit și m-ai cunoscut și sunt fericit.

Știu că m-ai cunoscut, m-ai cântărit și m-ai explicat.

*Știu că asta sunt, fie pe feribotul din Brooklyn, cu zece ani înainte
de-a mă naște.*

*Fie plimbându-mă pe Rua do Ouro, gândindu-mă la tot ce nu e
Rua do Ouro.*

La fel cum tu simțeași totul și eu simt totul și aici ne dăm mâna.

*Ne dăm mâna, Walt, ne dăm mâna, cu universul dansându-ne în
suflet.*

O, cântăreț al absolutului concret, întotdeauna modern și etern.

Amant crud al lumii împrăștiată.

Mare pederast exersând diversitatea lucrurilor.

Sexualizat de pietre, copaci, oameni, meserii,

*Nerăbdător așteptând trecerea ușoară, întâlnirea obișnuită, ceva
abia observat,*

Entuziasmul meu pentru tot ce e interior,
 Marele meu erou trecând direct prin moarte în salturi și tumbe,
 Urlând, țipând, mugind salutări către Dumnezeu!

Cântăreț al frăției sălbatice și blânde cu tot și toate,
 Mare democrat epidemic, apropiat trup și suflet de toate
 Carnaval al fiecărei acțiuni, bacanală a fiecărei invenții,
 Frate geamăn al fiecărui impuls instinctiv,
 Jean-Jacques Rousseau al unei lumi puse de iad să producă
 mașinării,

Homer al carnalității insesizabile,
 Shakespeare al senzației la limita propulsiei cu aburi,
 Milton-Shelley al viitorului electricității!
 Incubus al tuturor gesturilor,
 Spasm ce cuprinde orice obiect-forță,
 Susținător al întregului univers,
 Prostituată a tuturor sistemelor solare...

Această fantezie din 1915 continuă în mai mult de două sute de versuri și e însoțită de alte două extravagante whitmaniene: *Odă* și *Odă maritimă*, lungă de treizeci de pagini, capodopera lui Campos și unul dintre poemul majore ale secolului nostru. Cu excepția celor mai bune părți din *Locuind pe pământ* și *Canto general* de Neruda, nimic compus în stilul lui Whitman nu se compară ca invenție exuberantă cu *Odă maritimă*. *Salutare lui Walt Whitman*, cu sublima ambivalență depășindu-l chiar pe D.H. Lawrence, ca reacție-formare whitmaniană („Prostituată a tuturor sistemelor solare”), se încheie cu binecuvântarea lui Whitman – „Amantul impotent și pătimaș al celor nouă muze și grații”.

Federico García Lorca, salutându-l pe Whitman cu cincisprezece ani mai târziu (în 1930 a fost publicat *Podul* lui Hart Crane), scrie o *Odă lui Walt Whitman*, în volumul său supraréalist *Poet în New York*, care nu reușește să egaleze cânturile lui Campos; dar Lorca, spre deosebire de Pessoa, știa poezia lui Whitman doar prin intermediari și își imagina un „bătrânel încântător” cu „barba plină de fluturi”. Pessoa-Campos se afundă în Whitman, arde odată cu el, luptă pentru viața lui poetică, parțial printr-o strategie borgesiană

(înaintea lui Borges) de a deveni Walt Whitman, așa cum Pierre Menard a devenit Cervantes pentru a-l uzurpa pe autorul lui Don Quijote.

Neruda a înțeles, cel puțin în poemele sale whitmaniene, că poetul *Firelor de iarbă* era evaziv, timid, defensiv, într-o continuă metamorfoză. Cum a observat Frank Menchaca, „Neruda trebuie să fi înțeles că sinele care pretinde că se află pretutindeni în poezia lui Whitman nu e, de fapt, de găsit nicăieri”. Moartea face parte probabil din „nicăieri” atât la Whitman, cât și la Neruda, dar e un subiect din opera lui Neruda pe care Whitman, infirmierul ce pansa răni, preferă să-l treacă cu vederea. *Locuind pe pământ*, punctul culminant al operei sale de tinerețe, ni-l înfățișează pe Neruda confruntându-se cu întunericul la fel cum Whitman, elegiac, se contemplă pe sine însuși dus de valuri. Neruda remarcă faptul că e o poezie „fără ieșire” și subliniază că el a scăpat de disperare doar prin susținerea republicanilor în războiul civil din Spania. Leo Spitzer, unul dintre criticii importanți de azi, descria *Locuind pe pământ* ca pe o „enumerare haotică”, acel Whitman întunecat, ieșit de sub control, procesul creator whitmanian redus la „activități dezintegratoare” sau Whitman în reflux cu oceanul vieții.

În termenii heteronimelor lui Pessoa, poemele din *Locuind pe pământ* sunt scrise de Caeiro închis în Campos, un Whitman prins în capcana propriului sine. Ideea e redată probabil cel mai bine în concluzia acestui capăt de drum, marcată de poemul *Hoinărind*:

*De aceea luna arde ca uleiul
la vederea mea venind cu o față de întemnițat,
și scârțâie, în trecere, ca o roată neunsă,
și curge ca sângele fierbinte la căderea nopții.*

*Mă împinge în anumite colțuri, în anumite case umede,
în spitale de unde ies oase pe geamuri
pe corăbii mirosind a oțet,
pe străzi îngrozitoare ca niște crevase.*

*Sunt acolo păsări de culoarea sulfului și intestine oribile
atârnate la ușile caselor pe care le urăsc,
dinți falși uitați într-o cafetieră,*

sunt oglinzi
 ce-ar fi trebuit să plângă de rușine și oroare,
 sunt umbrele peste tot și otrăvuri și burice.

Pășesc înainte cu calm, cu ochii și cu pantofii,
 cu furie și cu uitare,
 trec, traversez birouri și magazine cu aparate ortopedice,
 și curți cu rufe-ntinse la uscat:
 indispensabili, prosoape și cămăși ce plâng
 cu lacrimi lente și murdare.

Canto general, în părțile sale cele mai bune, este antidotul final pentru această poezie a lui Neruda, în care Whitman, în sfârșit, este depășit. Roberto Gonzáles Echevarria numea *Canto general* o „poetică a trădării“, prezicând sumbru moartea lui Neruda; la 23 septembrie 1973, la douăsprezece zile de la masacrele începute cu asasinarea prietenului său, președintele Salvador Allende, de către armata chiliană. Trădarea e o temă minoră la Whitman, a cărui implicare politică e supralicitată în acest moment nefast pentru critica literară, când totul e politizat. Dar trădarea, a Republicii Spaniole sau a țării sale, Chile, de către militari, era o eliberare pentru Neruda, scăpându-l de partea aceea întunecată pe care o împărțea cu Walt Whitman, dar fără capacitatea supranaturală a acestuia de a naște, din propria-i ființă, acum și totdeauna, un răsărit. Lecția finală a influenței lui Whitman – asupra lui Borges, Neruda, Paz și atâtor altora – ar putea fi că numai o originalitate proeminentă ca a lui Pessoa poate să o conțină fără a o lăsa să-i afecteze sinele poetic sau multiplele fațete ale acestuia.

22. Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare

ÎN BIOGRAFIA *JAMES JOYCE*, Richard Ellmann povestește o întâmplare minunată despre prietenia dintre Joyce și Beckett, unul având cincizeci și celălalt douăzeci și șase de ani în acel moment:

„Beckett era un taciturn înrăit și la fel era și Joyce; conversațiile lor erau adesea tăceri trimise de la unul la celălalt, ambele pline de tristețe – a lui Beckett pentru lume, a lui Joyce pentru sine însuși. Joyce stătea în poziția lui obișnuită, cu picioarele încrucișate; Beckett, înalt și slab și el, stătea în aceeași poziție. Joyce întreba brusc: «Cum a putut idealistul Hume să scrie o istorie?», la care Beckett răspundea: «O istorie a reprezentărilor».”

Sursa lui Ellmann este un interviu cu Beckett din 1953, la mai mult de douăzeci de ani de la întâmplarea povestită, dar Beckett avea o memorie foarte bună. Joyce a murit în 1941, la mai puțin de șaizeci de ani; Beckett, în 1989, la optzeci și trei. Beckett l-a iubit întotdeauna pe Joyce ca pe un al doilea tată și a început să scrie ca discipol devotat maestrului său. Dintre toate cărțile lui Beckett, cel mai mult îi place *Murphy*, primul lui roman, scris în 1935, publicat abia în 1938, dar acesta este la fel de joycean ca orice carte scrisă de Anthony Burgess și având, desigur, foarte puține în comun cu opera de maturitate a lui Beckett (trilogia *Molloy*, *Malone moare*, *Nenumitul*, *Cum e*, dramele *Așteptându-l pe Godot*, *Sfârșit de partidă*, *Ultima bandă a lui Krapp*). Am ales *Murphy* ca punct de plecare pentru plăcerea pe care mi-o produce de fiecare dată, dar și pentru a examina influența lui Beckett. Lui Joyce însuși îi plăcuse *Murphy* într-atât încât memorase pasajul final, ce descrie împrăștierea cenușii lui Murphy:

„Câteva ore mai târziu, Cooper scoase pachetul cu cenușă din buzunar, unde-l pusese mai devreme în seara aceea, pentru mai multă siguranță, și îl aruncă furios spre un om care-l jignise foarte tare. Se izbi și sări din perete pe podea, unde deveni imediat obiectul șuturilor, paselor, fentelor, înghiontirilor, pumnilor, capetelor și chiar al amintirii codului manierelor elegante. Până la ora închiderii, corpul, mintea și sufletul lui Murphy erau împrăștiate pe podeaua cârciumii; și, înainte de venirea zorilor, podeaua fusese măturată, împreună cu nisipul, berea, chiștoacele de țigări, sticla spartă, chibriturile, scuipăturile și voma.”

Șocându-ne, cu toată amabilitatea, prin menționarea „corpului, minții și sufletului”, Beckett ne amintește, de fapt, testamentul lui Murphy, citit cu șase pagini înainte:

„În ceea ce privește corpul, mintea și sufletul, vreau să fie arse și puse într-o pungă de hârtie, duse apoi la Abbey Theatre, pe strada Lr. Abby, Dublin, și, de acolo, în ceea ce bunul lord Chesterfield numea camera nevoilor, unde și-au petrecut cele mai fericite ore, la dreapta cum se intră în sală, și doresc să se tragă de lanț, dacă se poate în timpul spectacolului și totul să se execute fără urmă de ceremonie sau manifestare de durere.”

Ceea ce s-ar putea numi buna dispoziție negativă din *Murphy* este ceva nesfârșit. Frumusețea cărții stă în exuberanța limbajului: este un fel de *Zadarnicele chinuri ale dragostei* a lui Samuel Beckett. Nu e foarte beckettiană, în parte pentru că e foarte joyceană, în parte pentru că e singura operă substanțială a lui Beckett care poate intra într-o istorie a reprezentărilor, alături de romanele lui Dickens, Flaubert și Joyce din perioada de început, și nu de forma „anatomică” (așa cum îi plăcea lui Northrop Frye să o numească), mult mai problematică, a lui Rabelais, Cervantes și Sterne. *Murphy* este o narațiune surprinzător de continuă și când cele două personaje favorite ale mele, pitagoreicii din Dublin, Neary și Wylie, sunt prin preajmă, uneori în compania „fundului atrăgător al domnișoarei Counihan”, Beckett creează conversații a căror vivacitate și veselie nu le va mai arăta vreodată și nici el nu va mai scrie ceva similar:

„— Stați jos, voi doi, acolo, în fața mea, zise Neary, și nu disperați. Amintiți-vă că nu există nici un triunghi, oricât de obtuz, care să nu intre în circumferința unui cerc cu toate vârfurile sale nenorocite. Amintiți-vă și că unul dintre tâlhari a fost mântuit.

— Medianele noastre, zise Wylie, sau ce dracu' sunt alea, se unesc în Murphy.

— În afara noastră, zise Neary, în afara noastră.

— În lumina de afară, zise domnișoara Counihan.

Era rândul lui Wylie acum, dar nu reuși să găsească nimic. Imediat ce înțelese că nu va reuși să găsească nimic care să-l mențină în jos, își luă o față de parcă n-ar fi căutat nimic și nici nu și-ar fi dat seama că e rândul lui. Până la urmă, Neary zise fără milă:

— E rândul tău, Needle.

— I-ai luat vorba doamnei! strigă Wylie. Acum trebuie să o ia de la-nceput! Urât, Neally!

— Nici o problemă, zise domnișoara Counihan.

Acum nu mai era rândul nimănui.

— Foarte bine, zise Neary, uite ce voiam eu să sugerez; conversațiile noastre să nu mai aibă pereche în viață sau în literatură, fiecare să spună cât poate el de bine adevărul pe care-l știe. La asta m-am referit când am spus că mi-ai luat vorba din gură – măcar în ton, dacă nu și în termeni. E timpul să ne despărțim noi trei.“

Neary a rostit doar prima parte, optimistă, a frazei favorite a lui Beckett din Sfântul Augustin, care va fi esența etosului din *Așteptându-l pe Godot*: „Nu disperați – unul dintre tâlhari a fost mântuit; nu trageți concluzii pripite – unul dintre tâlhari a fost blestemat“. Beckett remarca odată: „Mă interesează forma ideilor, chiar dacă nu cred în ele [...] fraza asta are o formă minunată. Forma contează.“ Forma iertării divine este deopotrivă antitetică și arbitrară în creștinismul protestant, bazându-se încă pe scrierile Sfântului Augustin, iar Beckett, un teu convins, era totuși protestant prin educație. *Murphy*, în toată această lipsă de credință, este cea mai pură comedie scrisă de Beckett. Tonurile întunecate sunt omniprezente, dar o vervă continuă le ține undeva la distanță. Influența lui Joyce este temperată, de-a lungul cărții, doar de cealaltă influență

care mai poate fi detectată la Beckett: aceea a foarte diferitului Proust, despre care Beckett a publicat un mic volum în 1931. El ajunge la o viziune asupra lui Proust pe care numai un discipol al lui Joyce ar fi putut s-o scrie:

„Pentru Proust, calitatea limbajului e mai importantă decât orice sistem de etică sau estetică. El nu încearcă să despartă forma de conținut; una este concretizarea celeilalte, revelația lumii. Lumea lui Proust e exprimată metaforic de artizan, pentru că este înțeleasă metaforic de artist: expresia indirectă și comparativă a percepției indirecte și comparative.“

Dacă am substitui numele lui Proust cu cel al lui Joyce sau Beckett însuși, acest pasaj ar fi la fel de valabil. La începutul cărții sale, *Proust*, Beckett vorbește despre „voința noastră încăpățanată de a trăi“ și i se alătură lui Proust în rezistența schopenhaueriană la această voință. Propriul său crez artistic se deosebește în monografie în două fraze lucide, care îi leagă pe Joyce și Proust:

„Singura cercetare eficientă este cea care sapă în adâncime, se cufundă în obiect, e o contracție a spiritului, o coborâre. Artistul e activ, dar la modul negativ, retrăgându-se din nulitatea fenomenelor marginale, atras în inima vârtejului.“

Această descindere în abisul sinelui este mai mult arta trilogiei lui Beckett decât a *Căutării* lui Proust sau a *Veghei* lui Joyce. Joyce îl fascina cel mai mult pe Beckett, dincolo de dragostea pe care i-o purta, datorită supranaturalei sale arte de care dădea dovadă continuu. Beckett nu a vrut niciodată să-l vadă pe Joyce copleșit de *materia poetică* pe care o transmutase în *Ulise* sau în *Veghea*. Prin contrast, Proust e prezentat de Beckett ca un precursor literar antitetic, având curajul de a se lăsa victimizat și făcut prizonier de propriul lui material, de a accepta totul cu anxietate romantică. Numele lui Joyce nu e menționat nicăieri în monografia lui Beckett, dar el apare ca artistul clasic, opus romanticului Proust (și Beckett), care va scrie așa cum a trăit, în Timp, nu precum Joyce:

„Artistul clasic își asumă omnisciența și omnipotența. El s-a născut artificial din Timp, pentru a da formă cronologiei și cauzalitate evenimentelor sale. Cronologia lui Proust este extrem de greu de urmat,

derularea evenimentelor e spasmodică, iar personajele și temele, deși par să urmeze o necesitate interioară halucinatorie, sunt prezentate și dezvoltate cu un dispreț dostoevskian față de vulgaritatea unei legături plauzibile.“

Aceste cuvinte sunt valabile mai mult în cazul lui *Murphy* decât în cel al *Căutării* și reprezintă deja o apărare a trilogiei. „Cu cât Joyce știa mai mult, cu atât mai multă putere avea“; alternativa este „a lucra cu neputința, cu ignoranța“. Aceste cuvinte trebuie privite metaforic, pentru anumite stări de conștiință acute, din care au apărut *Așteptându-l pe Godot*, trilogia, minunatul *Sfârșit de partidă* și șocantul *Cum e*. Tind să mă îndoiesc că aceste stări sunt grade de conștiință esențial diferite – conștiință a conștiinței, cum s-ar spune – care este alegoria post-carteziană a lui Hugh Kenner, pentru care Beckett este cel din urmă mare modernist, epilogul comic al lui Pound, Eliot, Joyce (și Wyndham Lewis!) și, astfel, un martor ultim al distrugerii Occidentului de către Iluminism.

Intriga lui Beckett în legătură cu maladia noastră era mai mult postprotestantă, avându-și originea în Schopenhauer, și nu în Descartes. Conștiința de sine este o componentă a viziunii lui Beckett asupra vertijului nostru, dar numai ca un alt fruct al atotputernicei voințe de a trăi. Chiar și Schopenhauer, obsedat și elocvent în reprezentarea pulsiiunilor aflate dincolo de principiul plăcerii, e doar un întârziat în reprezentarea ei, cum a fost și Freud, după el. Maeștrii voinței de-a trăi sunt Falstaff și Macbeth sau, mai bine zis, Falstaff ca maestru și Macbeth ca victimă. Hamlet, care îl obseda pe Beckett, în ciuda preferinței sale mărturisite pentru Racine, este și maestru, și victimă și, în felul acesta, domină drama canonică a lui Beckett, *Sfârșit de partidă*. Hamlet al lui Beckett urmează modelul francez, în care conștiința exacerbată neagă acțiunea, ceea ce e foarte diferit de Hamlet al lui Shakespeare. T.S. Eliot, care ar fi vrut să prefere versiunea franceză, considera că „Hamlet al lui Laforgue e un adolescent; Hamlet al lui Shakespeare nu este, el nu are nici explicația, nici scuza“. Hamm al lui Beckett este un adolescent, asemenea celui al lui Laforgue, transformat într-un zeu căzut sau un demiurg. Dar Hamm nu e împovărat de conștiința de sine. Voința de a trăi există în el într-o formă decăzută, căci ea rămâne eternul daimon la Beckett. Dacă ești artist, înduri exacerbarea,

specifică vocației tale, a voinței de a trăi, o dorință de consacrare în primul și în ultimul rând, o dorință de nemurire. Beckett pare să fi fost o ființă blândă și cumsecade, asemenea tuturor marilor scriitori, și chiar mai mult: extrem de milos și infinit de bun, dar, mai ales, infinit de retras. Dar, ca scriitor, a suferit ca oricare altul; cu cât mai puternic e acesta, cu atât mai puternică e și suferința, iar Beckett a fost un scriitor foarte puternic, în mai mare măsură decât Borges sau decât Pynchon, ultimul scriitor de necontestat din canon.

După ce a început să scrie în franceză și pe urmă să-și traducă singur opera în engleză, nu a mai fost influențat stilistic de Joyce și nici nu l-a mai tulburat viziunea lui Proust, în ciuda punctul lor de plecare comun: Schopenhauer. Nimeni, când citește *Sfârșit de partidă* sau *Cum e*, nu poate susține că lui Beckett îi lipsește straniețatea sau originalitatea. Umbra lui se întinde grea asupra pieselor lui Pinter și Stoppard; proza lui pare să fi fost un capăt de drum, nimeni nu poate extinde sau adânci modalitatea lui. *Sfârșit de partidă* ar putea fi sfârșitul de partidă al ultimei faze majore a canonului occidental, în timp ce noi continuăm să-l așteptăm pe Godot, care se va dovedi demiurgul unei noi epoci teocratice, deloc binevenit pentru Beckett sau pentru oricare dintre noi. Ce-ar putea spune tot mai înfloritoare întruniri de studii culturale despre *Sfârșit de partidă* sau despre *Cum e*, decât să le indice drept un punct culminant, alături de *Căutarea*, *Veghea* sau *Kafka*, al zilelor de altădată, al paradisurilor pierdute ale esteților? Beckett, ca și Joyce, proiectează un cititor care cunoaște opera lui Dante sau Shakespeare, Flaubert sau Yeats și a tuturor celorlalți mari morți nemuritori, pentru a împrumuta cuvintele lui Coleridge referitoare la Shakespeare. Teatrul își are propriile tradiții și propria continuitate, iar Beckett, prin dramele sale, va supraviețui, la fel ca Shakespeare și Molière, Racine și Ibsen, mai mult prin reprezentări scenice decât prin lectură. În proză, Beckett se confruntă cu aceeași eclipsă ca și precursorii săi, Joyce și Proust, căci noii teocrați își vor impune falsul canon cvasiliterar, multicultural. Ce șanse are *Malone moare* sau *Cum e* în fața *Meridianului* lui Alice Walker sau a celorlalte scrieri corecte politic recomandate? Critic elegiac fiind, sunt resemnat și destul de realist pentru a înțelege că Beckett va supraviețui în canon prin *Așteptându-l pe Godot*, *Sfârșit de partidă* sau *Ultima bandă a lui Krapp* și, din păcate, în cele ce urmează nu mă voi referi la scrierile târzii ale lui Beckett.

DEȘI PROTAGONIȘTII lui Beckett dovedesc o surprinzătoare varietate, aproape toți au o trăsătură comună: repetiția, blestemul de a spune sau juca aceeași poveste la nesfârșit, asemenea evreului rățacitor, marinarului lui Coleridge, olandezului zburător al lui Wagner sau vânătorului Gracchus al lui Kafka. Genul lui Beckett este tragicomedia (*Așteptându-l pe Godot* e desemnată explicit ca atare), dar, oricât de obscure ar fi sentimentele, modalitatea nu e tragică decât în *Sfârșit de partidă*. Bine regizată și jucată, *Așteptându-l pe Godot* nu chiar e un joc de copii, dar eu mă bucur să o văd de fiecare dată, în timp ce trebuie să fac un efort să merg chiar la o punere bună în scenă a *Sfârșitului de partidă*, o operă mai reușită, dar și mai sălbatică. Hamm, acel Hamlet irascibil din *Sfârșit de partidă*, e un solipsist aproape perfect, iar puterea de reprezentare a lui Beckett din această piesă e teribilă. Popularitatea lui *Godot* se datorează într-o oarecare măsură melancoliei clovnilor săi, Gogo și Didi. Mai blândă și mai puțin apocaliptică decât *Sfârșit de partidă*, drama se dovedește, în final, aproape la fel de veselă în implicațiile sale ca și ultimele piese ale lui Ibsen. *Așteptându-l pe Godot*, putem foarte bine să așteptăm ca și noi, morții, să ne trezim.

Sfârșit de partidă pornește de la o paradigmă shakespeareiană, cu elemente din *Regele Lear*, *Furtuna*, *Richard III* și *Macbeth* infuzate în *Hamlet*; în schimb, *Așteptându-l pe Godot*, după cum recunosc toți criticii, are drept modele vodevilul, pantomima, spectacolul de circ sau music hall-ul, comedia mută și, în cele din urmă, farsa medievală, aflată la originile acestor genuri. *Godot* pare arhaic, în timp ce *Sfârșit de partidă* e profetic: vechea epocă teocratică o întâlnește pe cea nouă. Din nou, după cum au fost de acord toți criticii, în *Godot* se simte influența Bibliei protestante: Cain și Cristos sunt undeva pe aproape, dar *Godot* nu e Dumnezeu, după cum nici îngrozitorul Pozzo nu e. Numele lui este arbitrar și fără semnificație, oricare i-ar fi sursa, fie în Balzac (pe care Beckett îl detestă), fie în propria viață a lui Beckett. În ceea ce privește legătura dintre creștinism și *Așteptându-l pe Godot*, Beckett spune apăsător: „Creștinismul e o mitologie pe care o cunosc bine și o folosesc. Dar nu în acest caz!”. Să ne amintim că Beckett împărțea nemulțumirea lui Joyce față de creștinism și față de Irlanda. Amândoi au ales necredința și Parisul. Întrebat de ce a dat Irlanda atât de mulți scriitori moderni mari, Beckett a răspuns că o țară în care britanicii și preoții își fac de cap e obligată să cânte. Mântuirea, care nu e o soluție pentru Beckett, nu e posibilă nici

pentru Vladimir și Estragon în cea mai puțin augustiniană piesă a lui Beckett, ca să nu mai vorbim de parabola celor doi tâlhari.

Beckett se temea că *Așteptându-l pe Godot* ar putea părea cândva o piesă de muzeu. Îmi amintesc prima dată când am văzut-o jucată la New York, în 1956, cu Bert Lahr în rolul lui Estragon, E.G. Marshall drept Vladimir, Kurt Kaznar drept Pozzo și Alvin Epstein drept Lucky. Beckett, care refuzase să vină, a condamnat-o drept o „reprezentare foarte greșită și vulgară”. Recitind-o în 1993, unele aspecte ale piesei par într-adevăr puțin învechite, dar asta se poate datora faptului că lumea de acum patruzeci de ani, înainte de anii '60, ne pare azi cu un secol sau chiar cu mai mult în urmă. Ceea ce m-a șocat atunci îmi trezește acum nostalgia, ceea ce nu pot spune despre *Sfârșit de partidă*. Hamm este deopotrivă un rege de pe tabla de șah, oricând în primejdia de a pierde, și un biet jucător, deși nu e foarte clar cu cine joacă, dacă nu cumva chiar cu noi, publicul. Estragon și Vladimir, care joacă doar un joc al așteptării, trebuie interpretați de actori cu mult talent comic, întreținând o atmosferă veselă în public. Beckett nu intenționa să creeze doi vagabonzi fermecători, dar atunci ar fi trebuit să-i creeze altfel. Hamm, cel mai puțin fermecător dintre egoiști, n-ar putea fi jucat de Bert Lahr, dar nimeni (sper) nu l-ar fi distribuit pe Lahr nici în rolul lui Pozzo, precursorul lui Hamm.

Am văzut *Așteptându-l pe Godot* înainte de a citi piesa și îmi amintesc ce mirat am fost să îl aud pe Lahr citindu-l pe Shelley, la răsăritul lunii: „Palidă de oboseală... de înălțat la ceruri și privit pământul”. Beckett, ca și Joyce, nu era împotriva lui Shelley, spre deosebire de Eliot (se pare că nici chiar Eliot nu era). Cuvintele adresate lunii de către Shelley sunt deci epilogul primului act:

*Ești palidă de oboseală,
De înălțat în ceruri și privit înspre pământ.
Și colindând neînsoțită
Printre acele stele ce-n altă lume s-au născut –
Mereu schimbându-te, ca un ochi trist, fără lumină
Ce nu găsește nimic demn de stăruința lui?*

Shelley, un sceptic desprins din Hume, într-o oarecare măsură, în ciuda reputației sale de platonician, glumea probabil aici pe seama episcopului

George Berkeley; cel puțin așa cred că a interpretat Beckett fragmentul, ceea ce și explică de ce îl citează Estragon. Dacă pentru Berkeley obiectele în sine nu există, ci se află doar în mințile noastre, în timp ce le percepem, luna lui Shelley parodiază conștiința subiectivă berkeleyană, tristă și schimbătoare, pentru că nici o ființă umană nu e un model de constanță în raportarea la obiect. „Cei ca noi” nu sunt vrednici de a fi priviți de lună, așadar nu vor primi dreptul la existență.

„Colindând neînsoțită”, luna lui Shelley este simbolul spaimei lui Estragon că Vladimir ar putea să-l părăsească, spaimă pe care și-o exprimă amenințând că îl părăsește pe Vladimir. Anxietatea e legată de mania sinuciderii la Estragon, la care se adaugă propria lui comparare cu Cristos. Biografia lui Beckett, Deirdre Bair, ne spune că Estragon era inițial numit Levy și poate că Beckett și l-a imaginat la început după modelul prietenilor săi evrei, asemenea colegului său joycean, Paul Léon, ucis de nemți. Există o continuă legătură între „așteptarea” lui Godot și așteptarea plină de teamă, pe care o găsim în sprijinul eroic și tăcut acordat de Beckett Rezistenței franceze. Mortalitatea este povara explicit anunțată în *Așteptându-l pe Godot* și parodiarea evaziunii lui Berkeley în fața principiului realității, în fața finalității morții, este unul dintre aspectele care nu lasă piesa să devină o piesă de muzeu.

Imediat după începerea actului 2, Shelley e din nou citat, când Estragon adopta metafora acestuia a frunzelor moarte pentru „toate vocile moarte”, pentru toate pierderile lui Beckett – prietenii și iubiri. Isteria lui Pozzo accentuează deplângerea mortalității: „Ei dau naștere unui mormânt, lumina mai lucește o clipă, apoi e noapte din nou”. Mai devreme, în uimitoarea litanie a lui Lucky, Berkeley este dialectic combătut: „într-un cuvânt, moartea pe cap de locuitor, odată ce moartea episcopului Berkeley cântărește cam treizeci de grame și doi centimetri pe cap”. Obiectivați prin moarte, ne pierdem existența și ne întrebăm dacă am avut-o vreodată. Vladimir se întreba dacă nu e doar un vis al lui Estragon, dacă nu cumva cineva se uită la el cum se uită el la Estragon dormind.

Într-un astfel de moment, dramaturgul Beckett obține un efect straniu în toată originalitatea lui. Drama filosofică abundă, iar Beckett citează *Viața e vis* a lui Calderón, cum face și în cartea despre Proust. Dar patosul vagabonzilor lui Beckett este ciudat și original, deși în spatele lor se află umbrele nebunilor shakespearieni, în frunte cu Feste din *A douăsprezecea noapte*. Beckett

se aseamănă în mod ciudat cu Dr. Johnson în atitudinea sa față de moarte, ceea ce ar explica intenția lui de a scrie *Dorințe omenești*, care l-ar fi adus pe Johnson, ca personaj, pe scenă. Ca și Johnson, Beckett asociază obsesiv gustul morții timpurii cu convingerea că dragostea e pierdută devreme sau că nu poate exista. Aceasta e ideea din *Ultima bandă a lui Krapp*, care face ca propria afirmație a lui Beckett, la vârsta de patruzeci de ani, în legătură cu viziunea sa estetică, să pară ironică, umbra obiectului căzând asupra eului, pentru a-l cita pe Freud într-unul dintre cele mai inspirate momente ale sale din *Plângere și melancolie*. Dacă modelele autentice pentru Estragon și Vladimir erau Beckett și posibilă sa soție, Suzanne, atunci lungul lor marș de o lună, de la Paris până în sud-estul Franței, în noiembrie 1942, pentru a fugi de Gestapo, ar putea fi considerat *materia poetică* din care s-a născut *Așteptându-l pe Godot*. Atât de copleșitoare a fost imaginația dramatică a lui Beckett, încât, după o jumătate de secol, avem mari dificultăți în a înțelege această informație privind originile piesei. Demnitatea ei estetică rămâne absolută și descurajează orice efort de a lega spaimile existențiale ale lui Beckett de anxietatea dobândită prin arta lui dramatică.

FAIMA LUI BECKETT se datorează foarte puțin prozei sale; reputația lui internațională e dată de piesele sale, mai ales de *Așteptându-l pe Godot*. Oricât de remarcabile ar fi cvasiromanele sale, capodopera rămâne piesa *Sfârșit de partidă*, iar în teatru și-a dezvoltat o artă cu totul particulară. Singura piesă a lui Joyce, *Exiluri*, este un exercițiu în stilul lui Ibsen, iar o piesă scrisă de Proust ar fi fost tot atât de catastrofală cum s-au dovedit a fi și piesele lui Henry James. Afinitatea misterioasă cu Kafka, de care Beckett nu părea prea mulțumit, se poate simți în piese, dar e limitată de sentimentul kafkian al „indestructibilității”, pe care Beckett nu-l împărtășea. Joyce era ermetic și maniheist, dar nu și Beckett. El nu se credea nici Dumnezeu, nici Shakespeare, deși *Hamlet*, *Furtuna* și *Regele Lear* sunt toate revizuite în *Sfârșit de partidă*, care întreține o relație la fel de fundamentală cu Shakespeare ca și cu *Veghea lui Finnegan*.

E greu de găsit un egal al lui Beckett printre dramaturgi epocii noastre haotice: Brecht, Pirandello, Ionesco, García Lorca, Shaw. Ei nu au nici un *Sfârșit de partidă*. Pentru a găsi o dramă la fel de puternică trebuie să ne

întorcem la Ibsen. Autorul lui *Murphy* mai e încă prezent, în timp ce noi îl așteptăm pe Godot, dar dispare când intrăm în cursa de șobolani a lui Hamm, o reiterare a cursei de șoareci a lui Hamlet, care rescrisese, la rândul său, presupusa *Ucidere a lui Gonzago*. Nu cunosc altă realizare literară de valoare și originalitate a *Sfârșitului de partidă* între cele compuse în secolul XX, până în 1957 sau de atunci încolo. Beckett ar fi putut jura că „măiestria” nu mai e posibilă după Joyce și Proust, dar el o atinge în *Sfârșit de partidă*. După ce a împlinit cincizeci de ani, în 1956, Beckett a avut cinci ani foarte productivi, care încep cu *Sfârșit de partidă* și continuă cu *Ultima bandă a lui Krapp* și *Cum e*, pentru a se încheia cu *Sfârșit de partidă*, care constituie un climax nemaiațins după aceea nici măcar de Beckett însuși.

Prima scriere dramatică ce ne-a rămas de la Beckett este o scenă din proiectul nefinalizat al unei piese despre relația dintre Johnson și doamna Thrane. Sub titlul *Dorințe omenești*, Actul I, scena este plasată în căminul străni al lui Johnson, plin de nimicuri și opere de caritate: doamna Williams, doamna Desmoulins, domnișoara Carmichael, pisica Hodge și doctorul Levett. Pe când doamnele se ceartă, ne aflăm deodată cu douăzeci de ani mai târziu în cariera de scriitor a lui Beckett: Levett intră beat, o ia pe scări clătinându-se, iar doamnele își manifestă dezaprobarea:

„Între cele trei femei, schimb de priviri.

Gesturi de dezgust. Guri închizându-se și deschizându-se.

În sfârșit, își reia fiecare ocupația.

Dna W: Am rămas fără cuvinte.

Dna D: Aici autorul scenei ne-ar fi pus să vorbim, sunt sigură.

Dna W: Ne-ar fi pus să explicăm ce e cu Levett.

Dna D: Publicului.

Dna W: Publicului ignorant.

Dna D: Galeriei.

Dna W: Sălii.

Dna D: Lojelor.”

E doar un pas de aici și până la *Așteptându-l pe Godot* și încă un pas până la *Sfârșit de partidă*. Încă de la început, Beckett privește dinspre actori spre public și niciodată invers. În *Sfârșit de partidă*, totul se interiorizează. Toată

piesa este teatru în teatru, dar nu există public pe scenă și ne-am putea la fel de bine afla în mintea solipsistului bizar Hamm, Hamlet în ultima sa cădere, care e și Prospero, după ce renunță la magie, dar poate fi și Lear, în nebunia lui finală. Ca și Joyce înaintea lui, Beckett se raportează la Shakespeare, dar nu în maniera acestuia. Sunt foarte puține aluzii la Shakespeare în *Sfârșit de partidă*. Beckett regândește crizele celor trei piese. Clov e Caliban și Ariel în relație cu Prospero, Horațio și groparul vorbind cu Hamlet, nebunul și Gloucester îngroziiți de Lear. Există o mulțime de transpoziții; Gloucester/Clov nu e orb, Lear/Hamm este. Hamm/Lear pretinde dragostea lui Clov/bufonul; în ciuda tristeții sale, bufonul îl iubește pe Lear de parcă i-ar fi propriul și unicul fiu. La sfârșit, Hamlet este dezinteresat și transcendent; Hamm este întotdeauna monstruos și pragmatic, dar nu la fel de primejdios ca Hamlet. Clov este un Horațio neiubitor, dar reprezintă, ca și Horațio, publicul în relația sa cu Hamm/Hamlet. Prospero era neiertător; Hamm e supărat și răzbunător la adresa întregii vieți. Clov, în resentimentele sale, e mai mult Caliban decât Ariel, dar nu poate să plece pentru că nu are unde.

Cu o economie teribilă, Beckett renunță la orice context shakespearian și concentrează cele mai puternice trei personaje shakespeariane într-un singur actor. Cum au observat toți criticii, *Sfârșit de partidă* e chiar mai teatrală, în mod deliberat, decât *Așteptându-l pe Godot*: Hamm e un dramaturg-actor jucând și, în același timp, conducând o întrecere (ca o partidă de șah) cu publicul, doar că piesa se dovedește a fi întrecerea însăși. Dar actorul e plin de ură; *Sfârșit de partidă* e dincolo de orice efect de înstrăinare. Nu mai există nici un clovn-vagabond, trist: Hamm e ca Pozzo, dar înzestrat cu talent creator, pe care îl risipește printr-o creație falsă. Nici Clov nu e mai simpatic, iar Nagg și Nell par niște fantome de părinți demni de Hamm. Citind sau privind piesa, mă minunez întotdeauna cum pot niște personaje atât de antipatice să creeze un efect foarte apropiat de forța charismatică a lui Hamlet, Prospero, Lear și încă ceva în plus, ce compensează patosul lui Horațio, Caliban, Gloucester sau al bufonului. Provocarea canonică a *Sfârșitului de partidă* este dată de apariția ei către apropierea sa de sfârșitul canonului; e ultimul moment înalt al literaturii, dacă prin literatură înțelegem Shakespeare, Dante, Racine, Proust, Joyce. Beckett, căruia se poate nici să nu-i fi părut de asta (deși mă îndoiesc), este profetul tăcerii chiar înainte de acel *ricorso* viconian. E ca și cum el ar prevedea timpul când Dante, Proust și Joyce nu

vor mai avea cititori adevărați, iar Shakespeare și Racine nu vor mai fi jucăți, în cel mai bun caz. Acesta ar fi într-adevăr sfârșitul partidei și mulți dintre cei de azi vor trăi să vadă asta.

Dacă ar fi să jucăm *Hamlet* așa cum jucătorul de șah Beckett l-a scris sau chiar regizat, l-am putea vedea ca pe un meci între Hamlet și Claudius, în care sfârșitul partidei din actul V eliberează scena de personaje, cu excepția lui Horațio, un rege îndepărtat, și a lui Fortinbras, un rege adus din afara tablei de șah, după șah mat. În *Sfârșit de partidă* nu există nici un mare personaj opus lui Hamm, cel cu ochi albi; fie că el joacă șah cu sine însuși și pierde, fie că joacă cu publicul și nu există nici un învingător. Sunt momente de iubire pătimasă între Gertrude și Claudius în *Hamlet*; e discutabil însă dacă e vorba de adulter, pentru că Shakespeare nu precizează momentul când a început relația lor. Idila dintre Nagg și Nell este grotesc redusă, prin comparație; de aceea și apar în piesă, unde nu par a fi deloc necesari. Bănuiala mea e că *Macbeth* este de asemenea folosit de Beckett; băiatul de afară, care îl face pe Hamm să se înfurie, este Fleance, străbunul unei linii de regi care pot încă să mai domnească într-o lume distrusă.

Relația lui Clov cu Hamm le-a amintit criticilor că Beckett, în tinerețea sa, a jucat rolul credinciosului Horațio față de solipsistul Hamlet al lui Joyce. Nu știu cum s-ar putea exclude asta din *Sfârșit de partidă*, fiind o parte din forța pe care această puternică lipsă o universalizează, astfel încât nici o piesă de Shakespeare, printre care și *Richard II* și *Richard III*, nu rămâne nerescrisă. Un mod de a recunoaște puterea interpretativă a *Sfârșitului de partidă* este acela de a vedea cum piesa pune în valoare opera lui Shakespeare și nu reușește să pună în valoare epopeile încărcate de influențe shakespeariene ale lui Joyce, *Ulise* și *Veghea lui Finnegan*. Diferența este în primul rând formală. Beckett a dat formă echivalentului epocii noastre pentru scena lui Shakespeare. Nu îmi place *Regele Lear* pus în scenă asemenea *Sfârșitului de partidă* sau *Hamlet* ca *Așteptându-l pe Godot*, în piesa lui Tom Stoppard, care e obsedat de Beckett, *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți*. Am dovedi mai multă imaginație și am fi mai mult în spiritul lui Beckett dacă am regiza *Regele Lear* ca pe *Godot* și *Hamlet* ca pe *Sfârșit de partidă* sau chiar *Furtuna* ca pe *Ultima bandă a lui Krapp*.

Dar, chiar dacă am privi *Sfârșit de partidă* ca pe o critică a dramei shakespeariene, aceasta din urmă rămâne cartea sfântă, iar *Sfârșit de partidă*

comentariul. Este o interpretare anglo-irlandeză a lui Shakespeare, cu influențe filosofice ironice: analitica lui Descartes, bine expusă de Kenner, și voința de a trăi a lui Schopenhauer, preluată de tânărul Beckett în monografia sa despre Proust. În *Sfârșit de partidă*, Beckett însuși scrie (nu se știe dacă e conștient sau nu de asta) drama conștiinței lui Hamm, provocare la care Ibsen nu răspunsese, deși mai apare câteodată la împăratul din *Împărat și galileean*.

Oricum ai citi *Hamlet*, prințul te uimește, cum se uimește și pe sine însuși. Nici o abordare dogmatică a celei mai mari reprezentări a conștiinței occidentale nu a funcționat până acum. Shakespeare însuși a experimentat atât de mult în personajul lui, încât nu știm cum să împăcăm imaginea tânărului prinț din actul I cu prințul stoic din actul V, care pare cu cincisprezece ani mai bătrân doar după o lună sau două. Beckett, ca și Joyce, nu pare să mai fie interesat de Hamlet după scena cu groparii, cu excepția ultimelor cuvinte: „Restul e tăcere”. Ca erou (sau personaj negativ) occidental al conștiinței, Hamlet este un personaj charismatic. Parodia lui, Hamm, nu este în nici un caz astfel; tot ce păstrează el de la Hamlet este rolul de regizor în scena teatrului în teatru. Și, totuși, aceasta e o parte îndeajuns de mare din Hamlet, una care ne convinge că, unic printre personajele shakespeareiene, prințul Dane-marcei ar fi putut fi autorul întregii piese.

Toate piesele shakespeareiene sunt, cum bine se știe, la un anumit nivel, metatextuale, cel puțin de la *Zadarnicele chinuri ale dragostei* încolo. „E prea mult pentru o piesă”, protestează Berowne când Rosaline îi cere să-și petreacă un an și o zi printre bolnavi și muribunzi dacă vrea să o cucerească. Metafoarele teatrale abundă în cele patru mari tragedii – *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth* și *Lear* –, ca și cum Shakespeare trebuie să se refere mereu la ceea ce știe mai bine pentru a-și trezi inventivitatea, explozivă în marile sale realizări. Impulsul de a crea piese, valabil la Shakespeare, la Hamlet și la toți ceilalți este perfect exprimat de Hamm: „Bolborosiți, bolborosiți cuvinte ca un copil singur, care se transformă în mai mulți – doi, trei –, pentru a fi împreună și a șopti împreună în întuneric”.

E adevărat că Beckett pare la început mai stilizat decât Shakespeare; Beckett admiră teatrul Nô și dramele în acest stil scrise de William Butler Yeats. Stilizarea lui împrumută ceva din aceste piese ale lui Yeats. Dar, reflectând mai mult asupra lui *Hamlet*, se poate observa că stilizarea – fie la Racine, Ibsen, Yeats sau Beckett – nu poate merge mai departe decât în *Hamlet*, piesa,

și nu prințul, căci acesta din urmă păstrează în sine multă spontaneitate, dar este împins în moarte cu mult stil, până la messa neagră a ritualului sabiei și otrăvii, care încheie piesa.

Violența retorică a lui Hamm vine de la Hamlet și ar fi greu de judecat care dintre ele este mai stilizată. Și Hamm este nebun doar la nord-nord-est și răspunde cu mare luciditate când vântul bate dinspre sud. Nimeni nu poate fi fermecat de melancolia lui Hamm, așa cum am fost cu toții fermecați, timp de secole, de a lui Hamlet, dar nici nu trebuie să subestimăm inteligența rănită a lui Hamm, care împrumută mult de la Hamlet. Cea mai bună observație critică despre *Sfârșit de partidă* îi aparține lui Hugh Kenner, care o citește ca pe o comedie stoică (spre deosebire de mine) și care consideră că noi ne aflăm în conștiința lui Hamm de la început până la sfârșit.

Hamm face multe gafe și e un prost jucător de șah, dar forța lui obsesivă are o componentă intelectuală și el e o figură extrem de vie. Nu doar că e jucat de un actor; el însuși e un actor, urmându-l din nou pe Hamlet, care se acuză pe sine că joacă teatru chiar și atunci când nu vrea să joace. În anii când Beckett i-a fost devotat, Joyce l-a jucat pe Joyce însuși, adică pe Shem scriitorul, Hamlet, Shakespeare, Stephen și Bloom. Beckett însă nu pare să fi avut nimic actoricesc în el. Belacqua, dublul său în povestirile scurte din tinerețe, este un Oblomov, nu un Hamm. Nu vom ști niciodată dacă Shakespeare a devenit Hamlet (deși pare foarte plauzibil), dar știm sigur că Beckett s-a menținut la distanță de protagonistul lui dramatic, spre deosebire de remarcabilul Krapp, la care bariera dintre dramaturg și personaj cade, cu rezultate foarte bune.

Hamm este un personaj central masculin al dramei secolului XX, așa cum Hedda Gabler este personajul central feminin la granița dintre secole. Aceasta este o idee deconcertantă totuși: avem un lăgo feminin și un rege detronat (de soartă), transformat într-un servitor care nu mai poate sta jos, în timp ce el însuși este orb și nu poate sta în picioare. El are, în retorica sa, iluzia identității cu Oedip sau cu Cristos, considerați de W.B. Yeats atât antitetici, cât și ca două fețe ale aceleiași identități. Lui Hamm i-ar plăcea să fie un dictator crud, dar nu putem fi siguri că asta nu e altceva decât o simplă dorință teatrală, o reverie a unui actor, mai mult decât o dorință răutăcioasă. În ciuda clarității sale, s-ar putea ca Hamm să nu aparțină ordinii mimetice a reprezentării, care ne-ar permite să-l analizăm și să-l judecăm în funcție de principii

de etică și psihologie. Mimesisul shakespeareian îi permite lui Hamlet să fie atât el însuși, cât să se și pună în scenă pe el însuși; Hamm nu poate decât să se pună în scenă pe el însuși.

Odată ce Hamlet e paradigma lui, iar noi îl considerăm pe Hamlet poet, cum îl putem atunci exclude pe Hamm din categoria scriitorului? Întrebarea, foarte bine pusă de Sidney Homan, mă îngrijorează, pentru că noi am trăit într-o epocă plină de „artiști” distructivi, fiecare fiind un Hamm la scară mărită: Hitler, Stalin, Mussolini. Hamm le datorează tuturor câte ceva și, ceva mai mult, lui *Ubu rege* de Alfred Jarry. Ceea ce-i datorează orbului Milton sau aproape orbului Joyce nu este clar, însă Homan subliniază că Hamm este un creator și mă tem că are dreptate, chiar când ajunge să-l invoce pe Shakespeare: „Menirea lui Hamm – a dramaturgului – și însăși condiția de care Shakespeare se plânge în sonete este de a exprima totul, de a-și prostitua emoțiile cele mai intime în fața publicului”. Asta îl desparte din nou pe Hamm de Beckett, care refuză să fie un dramaturg atât de shakespeareian. Dar a cui e piesa de fapt: a lui Beckett sau a lui Hamm sau, pentru a fi și mai tranșanți, a lui Beckett sau a lui Shakespeare? Joyce îl cita pe Dumas-tatăl, care spunea că, după Dumnezeu, Shakespeare a creat cel mai mult. Nu face oare și *Sfârșit de partidă* parte din creația lui Shakespeare?

Gnosticismul antic, cea mai negativă dintre erezii, a imaginat un creator fals, Demiurgul (o parodie a artizanului lui Platon din *Timaios*), ale cărui greșeli fac din Creație și Cădere un singur moment temporal. Așa cum au observat mulți critici, referința biblică din *Sfârșit de partidă* este povestea lui Noe și a fiului său Ham, care a fost blestemat pentru a fi fost martor la scena primordială reiterată de tatăl și de mama sa ori pentru un alt păcat, mai grav, față de tatăl său. Nu știm (pentru că Beckett nu ne spune) dacă orbirea lui Hamm a fost cauzată de blestemul oedipian sau dacă povestea potopului lui Noe are vreo relevanță pentru *Sfârșit de partidă*. Pentru gnostici (și Beckett cred că știa asta) potopul fusese opera Demiurgului, creatorul fals, asemenea lui Hamm, care voia să distrugă întreaga viață pe pământ: omul, animalele, natura. Borges, în povestirea sa *Moartea și busola*, observă că, pentru gnostici, oglinzile și tații erau la fel de abominabili pentru că multiplicau omenirea. Aceasta este atitudinea de Macbeth a lui Hamm, care se îngrozește la vederea, pe fereastră, a băiatului de afară, care a supraviețuit și care „va putea procrea”.

Clov, ca și Horațio, reprezintă publicul, mesagerul dintre Hamlet și noi. Dacă pleacă Clov, *Sfârșit de partidă* trebuie să se termine, dar el rămâne acolo tăcut, îmbrăcat de drum, privind la Hamm în timp ce coboară cortina, chiar dacă pretinde că va pleca. Clov, desigur, nu pleacă, el rămâne cu Hamm și după ce publicul însuși a plecat. Caliban și Prospero se dovedesc, în cele din urmă, inseparabili, pentru că sunt fiu adoptiv și tată-profesor adoptiv. Publicul rămâne totuși nelămurit dacă Clov și Hamm pot fi separați. Horațio, în cel mai surprinzător moment al piesei, după părerea mea, vrea să se sinucidă când își dă seama că Hamlet e pe moarte. Hamlet, cu furie și forță uimitoare, pentru că nu dorește să audă repetate cuvintele „Sunt mort“, îi ia otrava lui Horațio, dar nu din afecțiune, ci pentru ca acesta să trăiască spre a spune povestea lui Fortinbras și celorlalți supraviețuitori. Hamm nu are nevoie de Clov să-i scrie cronica și mă îndoiesc că băiatul de afară urmează să-l înlocuiască pe Clov, cum au sugerat unii critici.

Nimic nu e mai problematic în *Sfârșit de partidă* ca relația dintre Hamm și Clov; nu ne ajută cu nimic dacă o interpretăm ca pe o variantă a relației hegeliene dialectice dintre stăpân și sclav. Dacă încercăm să combinăm cuplul Hamlet-Horațio cu Prospero-Caliban, vom obține un amestec volatil și contradictoriu. Dacă Hamm e creatorul, Clov trebuie să fie creația, iar el nu suportă celelalte creații. Beckett spunea că *Sfârșit de partidă* este „destul de dificilă și eliptică, bazându-se pe puterea de pătrundere a textului mai mult decât *Godot*“. Toată piesa este o elipsă și ceea ce lasă ea în afară, în mod deliberat, este orice fel de context, invers decât în *Godot*. La Shakespeare există întotdeauna o artă a contextului, fără de care nu am putea înțelege întoarcerea lui Hall împotriva lui Falstaff, care precedă începutul primei părți din *Henry IV* sau motivul pentru care bufonul provoacă nebunia lui Lear. Beckett ne refuză orice urmă de context, dar, dacă am dreptate să-l consider pe Shakespeare coautor la *Sfârșit de partidă*, am putea vedea marea sa dramă canonică drept contextul piesei lui Beckett.

Adorno interpreta *Sfârșit de partidă* ca pe o luptă a conștiinței cu moartea. Kenner consideră că piesa este o reprezentare a disperării. Dar nici una dintre aceste afirmații nu mi se pare potrivită; ceea ce domină e o așteptare anxioasă, iar anxietatea nu e nici disperare, nici o luptă cu moartea. Freud nota că anxietatea este reacția față de pericolul unei pierderi, iar Hamm se teme să nu-l piardă pe Clov. Îmi place observația lui Freud că anxietatea e doar

percepție, dar o percepție a posibilității anxietății. Așteptându-l pe Godot, ne aflăm în *kenoma*; contextul pentru *Sfârșit de partidă* este *Godot* și ne aflăm deci din nou în *kenoma*, un potop fără apă, golul absolut. Când Hamlet se ridică împotriva lui Rosencrantz și a lui Guildenstern el pune de fapt în scenă sfârșitul de partidă al răzbunării împotriva lui însuși: „O, Doamne, aş putea să stau închis într-o nucă și să mă consider regele spațiului infinit, de n-aş avea coșmaruri“. Iată deci și existența *in nuce*, în entropia conștiinței lui Hamlet:

„HAMM: Du-te și adu cana cu ulei.

CLOV: Pentru ce?

HAMM: Să ungem castorii cu ulei.

CLOV: I-am uns ieri.

HAMM: Ieri! Ce înseamnă asta? Ieri!

CLOV (*violent*): Înseamnă nenorocita aia de zi, cu mult timp în urmă, înainte de această zi nenorocită. Folosesc cuvintele învățate de la tine. Dacă ele nu mai înseamnă nimic, învață-mă altele. Sau lasă-mă să tac. (*Pauză.*)

HAMM: Am cunoscut odată un nebun care credea că a venit sfârșitul lumii. Era pictor-gravor. Țineam mult la el. Mă duceam să-l văd la azil. Îl luam de mână și-l duceam la fereastră. Uite! Acolo! Crește porumbul! Și acolo! Uite! Pânze de corabie! Minunat! (*Pauză.*) Își trăgea mâna și se întorcea în colțul lui, îngrozit. El nu vedea decât cenușa. (*Pauză.*)

Doar el fusese cruțat. (*Pauză.*)

Uitat. (*Pauză.*)

Se pare că un caz ca ăsta nu este... nu a fost... prea neobișnuit.

CLOV: Un nebun? Când a fost asta?

HAMM: A, cu mult timp în urmă, tu nici nu te născuseși.

CLOV: Dumnezeu fie cu timpul! (*Pauză. Hamm își ridică pălăria.*)

HAMM: Țineam mult la el. (*Pauză. Își pune pălăria la loc.*) Era un pictor-gravor.

CLOV: Sunt atâtea lucruri îngrozitoare.

HAMM: Nu, acum nu sunt prea multe.“

Hamm și Clov, Prospero și Caliban se unesc aici ca într-un revers al lui Macbeth, cu cele două zile de „mâine“ aparținând tuturor zilelor de mâine

care au luminat drumul, plin de praf, spre moarte, al nebunilor. Ignorând violența lui Clov, Hamm îl invocă pe William Blake, care nu a fost niciodată într-un azil, dar a fost considerat nebun de mulți. Blake, pictor și gravor, era un vizionar apocaliptic, care vedea natura prin cenușa Creației-Cădere a gnosticilor. Fraza esențială rostită de Hamm se referă la Blake: „Doar el fusese cruțat“.

Atât cât o putem detecta în piesă, aceasta e teza gnostică sau schopenhaueriană din *Sfârșit de partidă*. Perspectiva lui Hamm este acum a lui Blake: a fi cruțat nu înseamnă a fi mântuit, dar cel puțin nu ești înșelat de natură sau de propriul sine. Ca și Lear, Hamm a pierdut un regat, dar a câștigat disprețul pentru aparențele unei lumi iluzorii. Pe măsură ce se apropie de sfârșitul de partidă, lucrurile nu mai sunt atât de teribile, pentru că sunt văzute și recunoscute a fi din ce în ce mai teribile. Contextul autentic pentru *Sfârșit de partidă* este o versiune a *Regelui Lear*, chiar dacă ceva din concluzia piesei ar putea fi o variantă a *Furtunii*. Între timp, ne aflăm în piesa lui Hamm, o a doua piesă în piesa lui *Hamlet* și o permanentă epifanie a ceea ce Ruskin numea „focul scenei“.

Dacă există un fel de codă în opera lui Beckett pentru *Sfârșit de partidă*, aceasta este monologul scenic din *Ultima bandă a lui Krapp* (1958). Kenner găsește în această operă moștenirea protestantă a ateului Beckett, care a învățat de la Schopenhauer să nu aibă încredere în voința de a trăi, dar care nu a putut scăpa de voința protestantă, cu accentul ei pe lumina interioară, manifestare individuală a luminii divine. Krapp este savantul unei singure lumini, dar ca vagabond, nu sub masca lui Emerson sau Stevens. Privindu-l pe Patrick Magee (pentru care a fost scris rolul) interpretându-l pe Krapp pe cel puțin trei voci, compensatoare celor trei vârste ale omului, am putea ajunge la o nouă înțelegere a economiei estetice a lui Beckett, redusă până la o lipsă care avea puterea să se micșoreze până într-acolo încât să devină o ficțiune a infinitului.

Pentru o simplă concluzie a *Sfârșitului de partidă*, *Ultima bandă a lui Krapp* este totuși prea puternică, întrecându-l prin strălucire. Fiind compusă pentru un actor de limbă engleză, *Ultima bandă a lui Krapp* a fost prima întoarcere, după doisprezece ani, la scrisul în limba engleză. Limba are o aură de lejeritate și putem observa o întoarcere proustiană sau wordsworthiană la trecutul personal, la Irlanda, la moartea mamei, la abandonarea

unei mari iubiri, probabil pentru verișoara lui, Peggy Sinclair, care a murit în 1933. Și totuși, ceea ce auzim noi pe benzile lui Krapp este pură revelație, momentul când lumina sa specifică îl învăluie pe Beckett. Cel mai plăcut și blând moment înregistrat pe bandă este ascultat de două ori, aducând amintirea unei magice împliniri sexuale, dar, la final, auzim ceea ce nu cred că e o ironie:

„Poate că cei mai buni ani ai mei s-au dus. Când aveam o șansă la fericire. Dar nu i-aș vrea înapoi. Nu cu focul pe care îl port acum în mine. Nu, nu i-aș vrea înapoi.“

Nu găsim nimic asemănător în Beckett, nici mai devreme, nici mai târziu. Pathos sau ironie sau amândouă la un loc, totul e uimitor de direct. Ca un fel de coda la *Sfârșit de partidă*, un fel de *Hamlet* al erei noastre elegiace, piesa ne violentează imaginația. Aici nu mai e Hamm și este și nu este Beckett. Nici nu e foarte clar dacă „focul“ poate fi înțeles în termenii tradiției artistice. Kenner și-a încheiat unul dintre studiile despre Beckett asigurându-se pe sine și pe noi totodată că autorul monografiei Proust și al *Sfârșit de partidă* nu a crezut în „religia artei“ și s-a asemănat prin aceasta cu T.S. Eliot. Cred că mi-aș putea face griji că noii teocrați ar putea merge dincolo de afirmația lui Kenner și l-ar converti pe Beckett postum, dar cred că desăvârșita straniețate a *Sfârșitului de partidă* îl va salva de la așa ceva.

PARTEA A V-A

Catalogarea canonului

23. Concluzie elegiacă

NU INTENȚIONEZ să prezint aici un „plan de lectură pentru o viață”, deși expresia a căpătat acum un farmec special. Vor fi mereu (sper) cititori devotați, care vor continua să citească, în ciuda noilor tehnologii disponibile pentru distracție. Încerc uneori să mi-l imaginez pe Dr. Johnson sau pe George Eliot confruntându-se cu MTV Rap ori cu realitatea virtuală și mă simt încurajat gândindu-mă la răspunsul lor ironic în fața unor astfel de distracții iraționale. După o viață petrecută predând literatura la una dintre cele mai mari universități ale noastre, mi-au rămas totuși puține speranțe că educația literară va supraviețui bolii sale actuale.

Mi-am început cariera de profesor cu aproape patruzeci de ani în urmă, într-un climat academic dominat de ideile lui T.S. Eliot, idei care mă înfuriau teribil și împotriva cărora am luptat cât am putut. Aflându-mă acum înconjurat de profesori de hip-hop, de clone ale teoriilor franco-germane, de ideologii feministe și de alte orientări sexuale sau de multiculturaliști, înțeleg că balcanizarea studiului literaturii este iminentă. Toți acești resentimentari față de valoarea literară nu vor da înapoi, ci, dimpotrivă, vor crea instituții care să le țină locul. Ca romantic bătrân și instituțional, încă mă împotrivesc nostalgiei lui Eliot pentru ideologia teocratică, dar nu văd nici un motiv pentru a contrazice pe cineva în legătură cu preferințele sale literare. Această carte nu e destinată academicienilor, pentru că foarte puțini dintre ei mai citesc pentru plăcerea lecturii. Dar ceea ce Johnson și apoi Virginia Woolf numeau cititorul obișnuit încă mai există și încă e deschis sugestiilor referitoare la ceea ce ar trebui citit.

Un astfel de cititor nu citește pentru a găsi o plăcere facilă și nici pentru a scăpa de vina socială, ci pentru a-și face mai cuprinzătoare existența solitară. Atât de fanteziști au ajuns academicienii, încât am auzit un eminent

critic denunțând un astfel de cititor și considerând că lectura fără un scop social prestabilit nu este etică; el chiar m-a îndemnat să mă reeduc citindu-l pe Abdul Jan Mohammed, conducătorul școlii din Birmingham, Anglia, a materialismului cultural. Ca om dependent de literatură, care citește totul, l-am ascultat, dar n-a avut nici un efect și revin acum nu pentru a vă spune ce sau cum să citiți, ci ceea ce am citit eu și cred că merită recitit (iar asta ar putea fi singurul test real al canonicității).

Am auzit că, dacă ești familiarizat cu noțiuni precum „critică culturală” și „materialism cultural”, o cunoști și pe aceea de „capital cultural”. Dar care este „plusvaloarea” care a fost folosită pentru acumularea „capitalului cultural”? Marxismul, mai mult un strigăt de durere decât o știință, și-a avut și el poezii lui, dar la fel s-a întâmplat cu orice erezie importantă. „Capitalul cultural” este fie o metaforă, fie un literalism neinteresant. În cazul din urmă, se referă doar la piața curentă de edituri, agenții și cluburi de carte. Ca figură de stil însă, rămâne un strigăt, în parte de durere, în parte din vina de a face parte dintre acei intelectuali produși de burghezia franceză sau din vina celor din academii care se identifică cu astfel de teoreticieni francezi și care au uitat în ce țară locuiesc și predau de fapt. Există sau a existat vreodată un „capital cultural” în Statele Unite? Noi dominăm epoca haotică pentru că am fost întotdeauna haotici, chiar și în epoca democratică. Sunt *Fire de iarbă* sau *Moby Dick* capital cultural? Nu a existat niciodată un canon literar oficial american și nici nu poate exista, pentru că esteticul a fost întotdeauna în America un punct de vedere idiosincratic, singuratic, izolat. „Clasicismul american” este un oximoron, în timp ce „clasicismul francez” reprezintă o tradiție puternică.

Nu cred că studiul literaturii ca atare are vreun viitor, dar asta nu înseamnă că va dispărea critica literară. Ca ramură a literaturii, critica va supraviețui, dar nu în instituțiile de învățământ, probabil. Și studiul literaturii occidentale va continua, dar într-o formă mult mai restrânsă a catedrelor existente astăzi. Catedrele de engleză vor deveni Catedre de studii culturale, unde filme ca *Batman*, temele favorite ale mormonilor, televiziunea, filmele și rock-ul îi vor înlocui pe Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth sau Wallace Stevens. Marile universități de elită și colegiile vor mai avea câteva cursuri despre Shakespeare, Milton și urmașii lor, dar acestea vor fi ținute de catedre formate din trei-patru profesori, așa cum sunt astăzi cele de greacă veche și latină. Această situație nici nu ar trebui deplânsă, de fapt. Doar câțva studenți mai vin la Yale cu o

adevărată pasiune pentru citit. Nu poți învăța pe cineva să iubească marea poezie dacă vine la tine fără această dragoste. Cum poți învăța pe cineva solitudinea? Lectura autentică e o activitate sectară și nu te învață să devii un mai bun cetățean. Poate că epocile lecturii – aristocratică, democratică, haotică – au ajuns la capăt, dar noua epocă teocratică va fi una a culturii orale și vizuale.

În Statele Unite, „criza studiului literaturii” are aceeași rezonanță cu o renaștere religioasă (sau „Great Awakening”) ori cu un val de crime. Toate sunt evenimente cotidiene. De două secole, țara noastră e într-o continuă renaștere religioasă; obsesia ei cu privire la violența socială și domestică a devenit mai respectabilă și permanentă, dar, de aproape jumătate de secol, de când m-am dedicat studiului literaturii, această activitate a fost neîncetat pusă în discuție de societate și considerată, în general, irelevantă. Catedrele de engleză și cele înrudite nu au reușit niciodată să se definească și au fost gata oricând să înghiță tot ce se putea înghiți.

S-a făcut însă dreptate, căci o astfel de voracitate s-a dovedit autodistructivă: studiul poemelor, pieselor de teatru și romanelor este acum pus în slujba diferitelor cruciade sociale și politice. Altfel spus, câte un artefact al culturii populare înlocuiește operele marilor scriitori ca material de studiu. Nu „literatura” trebuie să fie reconceptualizată; dacă nu o poți recunoaște când o citești, nimeni nu te poate ajuta să o iubești sau să o înțelegi mai bine. „Accesul universal la cultură” este promis de idealiștii post-marxiști ca soluție a „crizei”, dar cum se poate dobândi accesul universal la *Paradisul pierdut* sau la *Faust* (Partea a II-a)? Poezia bună e prea dificilă cognitiv și imaginativ pentru a putea fi înțeleasă de mai mulți din fiecare clasă socială, sex, rasă, etnie.

Când eram la școală, *Iulius Cezar* făcea parte din programa de învățământ, ca o introducere inteligent gândită la tragedia shakespeareană. Profesorii îmi spun acum că în multe școli s-a renunțat la piesă, pentru că ea nu se mai află în aria de interes a elevilor. Am aflat că în câteva locuri discutarea piesei a fost înlocuită de confecționarea de săbii și scuturi din carton. Nici o socializare a mijloacelor de producție sau de consum ale literaturii nu poate înlocui o astfel de degradare a învățământului elementar. Moralitatea burlesor, practică astăzi, e destinată să favorizeze înlocuirea plăcerilor dificile cu cele universal accesibile tocmai pentru că acestea sunt mai ușoare. Troșki îi îndemna pe marxiștii lui să-l citească pe Dante, dar acest îndemn nu ar fi bine primit în universitățile noastre.

Eu sunt adevăratul critic marxist, urmându-l însă pe Groucho, și nu pe Karl, și luând drept deviză cuvintele lui Groucho: „Indiferent despre ce e vorba, eu sunt împotriva!”. Am fost, rând pe rând, împotriva noii critici neocreștine a lui T.S. Eliot și a discipolilor săi din academii, împotriva deconstructivismului lui Paul de Man și al clonelor sale, a atacurilor Noii Stângi și Vechii Drepte privind presupusele nedreptăți și moravuri dubioase ale canonului literar. Criticii mari, foarte rari, nu modifică și nu extind canonul, chiar dacă încearcă asta. Intenționat sau nu, ei nu fac, de fapt, decât să ratifice adevărata canonizare, perpetuată de continua luptă dintre trecut și prezent. John Ashberry, James Merrill sau Thomas Pynchon nu au intrat în canonul american, care e încă vag, aproape inexistent, și totuși o noțiune coercitivă printr-un proces socio-economic. Poezia lui Wallace Stevens și cea a lui Elizabeth Bishop și-au ales urmașii în persoana lui Ashberry sau a lui Merrill, la fel cum poezia lui Emily Dickinson îi selectase pe Stevens și Bishop. Opera cea mai de seamă a lui Pynchon ar putea fi legată de cea a lui S.J. Perelman sau a lui Nathanael West, dar potențialul canonic al *Strigării lotului 49* mizează mai mult pe straniul nostru sentiment că este imitat de *Miss Lonelyhearts*.

Shakespeare și Dante sunt excepțiile invariabile în fața pierderii caracterului canonic: niciodată nu ni se pare că i-am pătruns îndeajuns pe Joyce sau Beckett sau pe alții, prin intermediul lor. Asta mă face să afirm încă o dată ceea ce am spus deja: canonul occidental înseamnă Shakespeare și Dante. Dincolo de ei, nu e decât ceea ce ei au asimilat sau avem suficientă. A redefini „literatura” e o încercare fără rost, fiindcă nu avem suficientă forță cognitivă să-i cuprindem pe Shakespeare și Dante, iar ei sunt însăși literatura. Cât despre redefinirea lui Shakespeare și a lui Dante, vă urez mult noroc! O astfel de întreprindere se desfășoară acum în critica neoistoristă, în care avem un Shakespeare francez și un Hamlet aflat în umbra lui Michel Foucault. Am avut parte de un Freud francez în Lacan sau de un Joyce francez în Derrida, dar evreul Freud și irlandezul Joyce, ca și englezul sau universalul Shakespeare sunt mai pe gustul meu. Un Shakespeare francez este o absurditate atât de mare, încât te simți vinovat că nu ai apreciat simțul comic al unei astfel de invenții.

Nu e totuși imposibil de bănuț de ce studenții de la filologie au devenit analiști politici amatori, sociologi neinformați, antropologi incompetenți, filosofi mediocri și istorici ai culturii cu orice preț. Ei resping literatura, se jenează

de ea sau, pur și simplu, nu le place să citească. A citi un poem sau un roman ori o tragedie shakespeareană este un exercițiu de contextualizare pentru ei, și nu de pătrundere într-un spațiu și timp adecvate. Contextele, oricum ar fi alese, par să aibă mai multă importanță decât poemele lui Milton, romanele lui Dickens sau *Macbeth*. Nu sunt sigur ce vrea să sugereze metafora „energii sociale”, dar, ca și tendințele freudiene, astfel de energii nu pot crea literatură. Ele nu pot nici citi, nici face orice altceva. „Libidoul” este un mit și la fel sunt „energiile sociale”. Faptul că un individ real, Shakespeare, a putut scrie *Hamlet* sau *Regele Lear* este găsit drept ceva scandalos de către ceea ce trece astăzi drept teorie a literaturii.

Ori există valori estetice, ori numai supradeterminările rasei, clasei sociale sau sexului. Trebuie să alegeți, căci, dacă credeți că valoarea unei opere literare e doar o mistificare pusă în slujba clasei dominante, atunci de ce să mai citiți și să nu mergeți mai degrabă în ajutorul claselor exploatate? Ideea că le faci un bine celor insultați sau persecutați dacă citești un scriitor de aceeași etnie cu ei, în loc să-l citești pe Shakespeare, e una dintre cele mai ciudate iluzii promovate vreodată în școlile noastre.

Cel mai mare adevăr în legătură cu formarea canonului este faptul că el nu se datorează nici criticilor, nici academicienilor, ca să nu mai vorbim de politicieni. Scriitorii, artiștii, compozitorii înșiși determină canonul, făcând legătura dintre marii înaintași și marii urmași. Să îi luăm pe cei mai importanți autori americani contemporani: poeții Ashberry și Merrill și prozatorul Thomas Pynchon. Sunt tentat să-i consider canonici, dar nu putem fi siguri niciodată. Canonicitatea poate fi testată la două generații după moartea scriitorului. Wallace Stevens, care a trăit între 1879 și 1955, este desigur un poet canonic, poate cel mai mare după Walt Whitman și Emily Dickinson. Singurii săi rivali par a fi Robert Frost și T.S. Eliot; Pound și William Carlos Williams sunt mai problematici, ca și Marianne Moore și Gertrude Stein (mă gândesc doar la poeziile sale), iar Hart Crane a murit prea repede. Stevens a ajutat la afirmarea lui Merrill și a lui Ashberry, ca și a lui Elizabeth Bishop, A.R. Ammons și a altora de reală valoare. E prea devreme totuși să știm dacă poeții de valoare apar datorită influenței lor, deși eu așa cred. Dacă au apărut deja câțiva poeți buni sub influența lui, Stevens este confirmat; aceasta nu se poate spune însă despre Ashberry și Merrill, cel puțin nu în același grad.

E un proces curios aici și am tendința de a-mi pune la îndoială propriile intuiții, întrebând: dar cu Yeats cum rămâne? Poetii anglo-irlandezi de după el sunt foarte precauți în ceea ce privește influența lui și par să fi luptat împotriva ei. Răspunsul este că, din nou, avem nevoie de timp pentru a observa corect influențele. Yeats a murit în 1939; după mai mult de o jumătate de secol, pot vedea influența lui asupra celor care au negat-o, Eliot și Stevens; și influența lor a fost fecundă, ca în efectul lor conjugat asupra lui Hart Crane, al cărui accent idiosincratic, deși disputat, se află aproape pretutindeni. Eliot și Stevens aveau atitudini culturale diametral opuse și raportarea lui Crane cu Eliot a fost exclusiv opozitivă. Dar considerațiile socio-politice pot fi răsturnate complet de relațiile de influență, cele care construiesc canonul. Crane a respins viziunea lui Eliot, dar nu a putut evada și din limba acstuia. Stilul mare e îndeajuns pentru ca un scriitor să devină canonic, întrucât are o mare putere de contaminare și aceasta constituie un test al formării canonului.

Citiți câteva zile numai Shakespeare și apoi treceți la alt autor – dinainte, de după sau contemporan cu el. Ca experiment, alegeți-i numai pe cei mai mari autori din fiecare perioadă: Homer sau Dante, Cervantes sau Ben Jonson, Tolstoi sau Proust. Diferența va fi una de tip și de grad. Această diferență, universal simțită din timpul lui Shakespeare și până azi, este exprimată de cititori sofisticati sau obișnuți deopotrivă în legătură cu ceea ce numim „natural”. Dr. Johnson ne asigură că nimic nu poate să placă pentru multă vreme, mai puțin reprezentările naturii generale. Această afirmație mi se pare încă de necontestat, deși mai tot ce apare acum, săptămână de săptămână, nu ar putea trece testul lui Johnson. Reprezentarea lui Shakespeare, presupusa lui imitare a ceea ce este esențial în noi, a fost considerată mult mai naturală decât oglindirea realității de către oricine altcineva, încă de la primele piese puse în scenă. A trece de la Shakespeare la Dante sau Cervantes sau chiar la Tolstoi înseamnă a avea iluzia că pierzi din forța percepției imediate. Privim înapoi spre Shakespeare și regretăm că am ieșit din lumea sa, pentru că aceasta este realitatea însăși.

Motivele care îndeamnă la lectură sau la scris sunt foarte diverse și nu foarte clare nici chiar pentru cei mai lucizi dintre cititori sau scriitori. Poate că ultima cauză a metaforei sau a limbajului figurativ, în general, este dorința de a fi diferit, de a fi altundeva. În această afirmație îl urmează pe Nietzsche, care ne-a prevenit că lucrurile pe care le putem exprima în cuvinte sunt cele

deja moarte în noi și că întotdeauna există un dispreț în vorbele noastre. Hamlet e de acord cu Nietzsche și amândoi par să fi extins acest dispreț și la actul scrierii. Dar nu citim pentru a ne dezvălui pe noi înșine, așa că nu există nici un dispreț în actul cititului. Ne-am obișnuit să credem că individul solitar și liber scrie pentru a-și depăși condiția de muritor. Eu cred că sinele, în încercarea de a fi liber și solitar, citește cu un singur scop: confruntarea cu măreția. Această confruntare devoalează dorința de a participa la această măreție, care este baza experienței estetice numite cândva sublim: o căutare a depășirii limitelor. Soarta noastră comună înseamnă bătrânețe, boală, moarte, uitare. Speranța noastră comună, slabă, dar persistentă, este că am putea supraviețui cumva.

A ne confrunța cu măreția prin lectură este un proces intim și costisitor și nu a fost prea apreciat de critică. Acum, mai mult ca oricând, este demodat, fiindcă încercarea de a căuta solitudinea și libertatea nu este corectă politic, este egoistă și nepotrivită pentru societatea noastră angoasată. Măreția literaturii occidentale îl are pe Shakespeare în centru; el a devenit piatra de încercare pentru toți cei care au fost înaintea lui și după el, fie ei dramaturgi, poeți sau povestitori. El nu a avut nici un precursor adevărat în construcția personajelor (doar niște intuiții ale lui Chaucer) și nimeni după el nu a rămas neinfluențat de modalitatea lui de a reprezenta natura umană. Originalitatea lui a fost și este atât de ușor de asimilat încât suntem complet dezarmați și incapabili de a înțelege cât ne-a schimbat și cât continuă să ne schimbe. O mare parte din literatura occidentală este, în grade diferite, o creație defensivă față de opera lui Shakespeare, care poate avea o influență atât de copleșitoare încât să-i distrugă pe toți cei care nu i se opun.

Enigma lui Shakespeare este universalitatea sa: versiunile cinematografice ale lui *Macbeth* și *Regele Lear* sunt ale lui Kurosawa, dar și ale lui Shakespeare, în același timp. Chiar dacă considerăm personajele shakespeareiene doar roluri pentru actori, și nu personaje dramatice, nu putem explica puterea de convingere a lui Hamlet sau a Cleopatrei, dacă le comparăm cu rolurile create de Ibsen, fără îndoială cel mai important dramaturg post-shakespeareian pe care l-a avut Europa. Când trecem de la Hamlet la Peer Gynt, de la Cleopatra la Hedda Gabler, simțim că personalitatea se diluează, că dai-monul shakespeareian a lăsat locul trolului ibsenian. Miracolul universalității shakespeareiene stă în aceea că nu e obținut prin transcenderea contingentului:

marile personaje și piese pot fi incluse în istorie și societate fără a fi limitate în vreun mod istoric, social, teologic sau prin psihologizările și moralizările la modă astăzi.

Falstaff are toate defectele pe care criticii, urmându-l pe Hal, i le găsesc, dar Falstaff, cu șiretenia, forța și umorul lui, îl egalează pe Hamlet prin originalitatea conștiinței. Nu e potrivit să spunem despre Falstaff că e un rol mare: el e un univers, nu un ornament, și ține o oglindă nu atât în fața naturii, cât în fața capacității noastre de a trăi mereu cu prospețimea începutului. Blake spunea că exuberanța e frumusețe și, din perspectiva acestei ecuații, nici un alt personaj nu e la fel de frumos ca Sir John Falstaff. El egalează exuberanța uriașilor lui Rabelais, dar el trebuie să se limiteze la a sugera, în spațiul restrâns al scenei, tot ceea ce Panurge întreprinde într-o Franță vizionară. Ceea ce William Hazlitt numea entuziasm, „puterea și pasiunea de a defini un obiect”, e găsit mai ales la Shakespeare, la Boccaccio și Rabelais. Hazlitt susținea că nu există progres în artă – idee pe care epoci întârziate, ca a noastră, se încăpățânează să o respingă.

Ce folos poate avea un critic recent sosit în tradiție să configureze canonul occidental așa cum îl vede el? Chiar și elitele din universități au cedat astăzi în fața valurilor de multiculturaliști. Totuși, chiar dacă moda actuală va domina de-acum încolo, alegerile canonice de opere prezente și trecute își au interesul și farmecul lor, pentru că fac parte din continua luptă care e literatura. Fiecare ar trebui să aibă o listă de cărți pentru acea zi când, fugind de propriii dușmani, debarcă pe o insulă pustie și, odată lupta încheiată, își va petrece restul timpului citind. Dacă aș putea lua o singură carte, aceea ar fi *Operele complete* ale lui Shakespeare; dacă aș putea lua două, aș lua și Biblia. Și dacă aș putea lua trei? Aici se complică situația. William Hazlitt, unul dintre criticii intrați pentru totdeauna în canon, are un eseu splendid, *Citind cărți de demult*:

„Nu cred ce e mai rău despre o carte, doar pentru că i-a supraviețuit autorului ei cu o generație sau două. Am mai multă încredere în morți decât în vii. Scriitorii contemporani pot fi împărțiți, în general, în două categorii – prieteni și dușmani. Despre primii suntem obligați să vorbim prea mult de bine, iar despre ceilalți suntem dispuși să vorbim prea mult de rău, nemaiputându-ne bucura de plăcerea lecturii sau judeca onest meritele.”

Hazlitt exprimă aici precauțiunile unui critic într-o epocă în care timpul nu mai are răbdare. Inflația de cărți (și autori), generată de lungimea și complexitatea înregistrării istoriei lumii, se află în centrul dilemelor canonice acum mai mult ca niciodată. „Ce să citesc?” nu mai este întrebarea curentă, pentru că astăzi prea puțini mai citesc. În era televiziunii și a cinematografului, întrebarea importantă a devenit „Ce să nu citesc?”

Îndată ce acceptăm dogma Școlii Resentimentului și faptul că alegerile estetice sunt măști pentru supradeterminările sociale și politice, răspunsul la astfel de întrebări e simplu. Printr-o variantă a legii lui Gresham, o carte proastă poate avea un scop bun și schimbarea socială e servită mai bine de Alice Walker decât de orice alt autor cu mai mult talent și imaginație. Dar cum își vor stabili adepții schimbărilor sociale criteriile pentru a alege? Politica, spre durerea noastră, se învechește foarte repede, ca și un ziar de acum o lună și rareori rămâne valabilă mai multă vreme. Poate că există o politică literară care nu își pierde valabilitatea, dar opiniile politice nu au prea mult efect în marea poveste a familiei scriitorilor, care se influențează unii pe alții, fără a da prea mare atenție asemănărilor și diferențelor politice.

Influența literară este „politica spiritului”: formarea canonului, chiar dacă reflectă în mod necesar și interese de clasă, este un fenomen ambivalent. Milton, mai mult decât cei mai mari poeți englezi, Shakespeare și Chaucer, este figura centrală în istoria canonului poetic anglo-american. La fel, scriitorul cel mai important în istoria timpurie a întregului canon occidental nu e unul dintre cei mai mari poeți – Homer, Dante, Chaucer sau Shakespeare –, ci Virgiliu, marea legătură între poezia perioadei elenistice (Callimah) și tradiția epică europeană (Dante, Tasso, Spenser, Milton). Virgiliu și Milton rămân poeți care generează opoziții serioase la cei care vin după ei și tocmai aceste opoziții definesc centralitatea în contextul canonului. Un canon, în ciuda celor care îl idealizează, de la Erza scribul până la Northrop Frye, nu există pentru a-i elibera pe cititori de anxietate. Canonul este *împlinirea anxietății* (s.a.), la fel cum orice operă literară este o împlinire a anxietății autorului ei. Canonul literar nu ne botează întru cultură: nu ne eliberează de anxietatea culturală. El ne confirmă anxietățile, dar ne ajută totuși să le dăm formă și coerență.

Ideologia joacă un rol important în formarea canonului literar, dacă vrem să susținem că alegerea estetică este ea însăși o ideologie, punct de vedere

comun tuturor celor șase ramuri ale Școlii Resentimentului: feministă, marxistă, lacaniană, neoistoristă, deconstructivistă și semiotică. Sunt, desigur, estetici și estetici, și apostolii, care cred că studiul literaturii ar trebui să fie o cruciadă deschisă pentru schimbarea socială, manifestă desigur o atitudine estetică diferită de a mea, care pleacă din gândirea posternersoniană Pater și Wilde. Nu-mi este clar dacă această diferență înseamnă ceva: cei care susțin schimbarea socială par să fie de acord cu mine în privința canonicității lui Pynchon, Merrill sau Ashberry, cele trei figuri importante ale momentului. Ei aruncă în joc forță și alți candidați: africani și femei, dar nu cu toată convingerea.

Dacă este canonul literar doar un produs al intereselor de clasă, rasiale, de sex și naționale, aceasta ar trebui să se verifice și în cazul celorlalte tradiții estetice, printre care muzica sau artele vizuale. Matisse și Stravinski ar ieși atunci și ei, alături de Joyce și Proust, din canon, ca încă patru bărbați europeni, albi și morți. Privesc cu uimire mulțimile de locuitori din New York de la expozițiile lui Matisse: sunt ei într-adevăr condiționați social? Când Școala Resentimentului va deveni la fel de dominantă printre istoricii de artă cum este printre criticii literari, va rămâne expoziția lui Matisse goală și toată lumea va merge să vadă mângălele produse de Guerilla Girls? Nebunia acestor întrebări e destul de clară când ne gândim la valoarea lui Matisse, în timp ce Stravinski nu se află în nici un pericol de a fi înlocuit de o muzică corectă din punct de vedere politic pentru companiile de balet ale lumii. De ce este atunci literatura atât de vulnerabilă la influențele idealiştilor sociali contemporani? Un răspuns ar fi iluzia comună că e nevoie de mai puține cunoștințe și de mai puține abilități tehnice pentru crearea sau receptarea literaturii decât pentru celelalte arte.

Dacă am vorbi în note muzicale sau cu pensula, cred că Stravinski și Matisse ar fi supuși la aceleași ciudățenii ale hazardului ca și scriitorii noștri canonici. Încercând să citeșc multe dintre operele scoase la înaintare de Școala Resentimentului ca alternative pentru canon, mă gândesc că toți acești aspiranți își imaginează că au vorbit în proză literară toată viața lor sau că pasiunile lor sincere sunt deja poeme, care nu necesită decât ceva retușuri. Urmează acum înșiruirea listelor mele, sperând că supraviețuitorii literați vor găsi câțiva autori și cărți în ele pe care încă nu le-am citit și că se vor bucura astfel de răsplata pe care numai literatura canonică o poate oferi.

Apendice

Epoca teocratică

În cele ce urmează, voi enumera alături de cărți și traduceri care mi-au plăcut în mod deosebit. Sunt multe alte opere valoroase ale literaturii grecești și latine din Antichitate, pe care nu le voi aminti, pentru că cititorul obișnuit nu are de obicei destul timp ca să le citească. Cu cât istoria evoluează, vechiul canon se restrânge. Fiind vorba aici de canonul literar, mă voi referi doar la acele scrieri religioase, filosofice, istorice și științifice care au o mare valoare estetică. Cea mai importantă carte din această listă, având în vedere că cititorul e deja obișnuit cu Biblia, Homer, Platon, dramaturgii atenieni și Virgiliu, este, după părerea mea, Coranul. Fie pentru forța sa spirituală sau estetică, fie pentru influența pe care ar putea-o avea în viitor, ar fi o prostie să ignorăm Coranul și ar fi chiar primejdios.

Am inclus aici și câteva opere din sanscrită, texte sacre și literare fundamentale, datorită influenței lor asupra canonului occidental. Extrem de bogată literatură chineză veche constituie o sferă separată față de tradiția literară occidentală, iar traduceri bune sunt rare.

Orientul Apropiat în Antichitate

Gilgames

Cartea egipteană a morților

Biblia

Evangheliile apocrife

Cuvintele Sfinților Părinți

India antică (în sanscrită)

Mahabharata

Bhagavad-Gita

Ramayana

Grecia antică

Homer, *Iliada*, *Odiseea*

Hesiod, *Munci și zile*, *Teogonia*

Archilochos, Sapho, Alkman

Pindar, *Ode*

Eschil, *Orestia*, *Cei șapte contra Tebei*,

Prometeu înălțuit, *Perșii*,

Rugătoarele

Sofocle, *Oedip rege*, *Oedip la Colonos*,

Antigona, *Electra*, *Ajax*, *Trahinienele*,

Filoctet

Euripide, *Ciclopai, Herakles, Alceste, Hecuba, Bahicele, Oreste, Andromaca, Medeea, Ion, Hippolit, Elena, Ifigenia în Aulida*
 Aristofan, *Păsările, Norii, Broaște, Lysistrata, Cavalerii, Viespile, Adunarea femeilor*
 Herodot, *Istorii*
 Tucidide, *Războiul peloponeziac*
 Presocraticii (Heraclit, Empedocle)
 Platon, *Dialoguri*
 Aristotel, *Poetica, Etica Nicomahică*

Grecia helenistică

Menandru, *Fata din Samos*
 Longinus, *Despre sublim*
 Callimah, *Imnuri, Epigrame*
 Teocrit, *Idile*
 Plutarh, *Viețile, Moralia*
 Esop, *Fabule*
 Lucian din Samosata, *Satire*

Romani

Plaut, *Pseudolus, Soldatul fanfaron, Frânghia, Amphitryon*
 Terențiu, *Fata din Andros, Eunucul, Soacra*
 Lucrețiu, *Despre natura lucrurilor*
 Cicero, *Despre zei*
 Horațiu, *Ode, Epistole, Satire*
 Persius, *Satire*

Epoca aristocratică

De la *Divina Comedie* a lui Dante până la *Faust* (Partea a II-a) al lui Goethe sunt cinci sute de ani, o epocă ce ne oferă un corpus impresionant de texte, în cinci literaturi importante: italiană, spaniolă, engleză, franceză și germană. În lista ce urmează și în celelalte se poate întâmpla să nu apară numele unui scriitor canonic și, dimpotrivă, să fie menționate cărți ale unor autori pe care îi consider canonici, dar care au fost uitați. Începând cu această listă și până

Catullus, *Attis, Poeme*
 Virgiliu, *Eneida, Bucolice, Georgice*
 Lucan, *Pharsalia*
 Ovidiu, *Metamorfoze, Arta de a iubi, Heroide*
 Iuvenal, *Satire*
 Martial, *Epigrame*
 Seneca, *Tragedii (mai ales Medeea și Hercule furios)*
 Petronius, *Satyricon*
 Apuleius, *Măgarul de aur*

Eul Mediu: latin, arab și vernacular, înainte de Dante

Sfântul Augustin, *Despre cetatea lui Dumnezeu, Confesiuni*
 Coranul
 O mie și una de nopți
 Eddele
 Snorri Sturluson
 Eddele în proză
 Cântecul Nibelungilor
 Wolfram von Eschenbach, *Parsifal*
 Chrétien de Troyes, *Yvain, Cavalerul cu leul*
 Beowulf
 Cidul
 Christine de Pisan, *Cetatea femeilor*
 Diego de San Pedro, *Închisoarea dragostei*

la final, nu apar mulți dintre scriitorii buni, care însă nu ocupă un loc central în canon. Încep să apară operele datate, fenomen care se extinde în epoca democratică și amenință să ne cuprindă și pe noi. Autori și opere apreciate în epoca și în spațiul lor de emergență supraviețuiesc, în mod paradoxal, în alte epoci și națiuni, dar, de cele mai multe ori, rămân un fetiș cândva la modă. Sunt zeci de astfel de opere pe scena noastră literară, dar e mai sugestiv să nu le numim și mă voi referi mai pe larg la asta în nota introductivă la ultima listă.

Italia

Dante, *Divina Comedie*, *Viața nouă*
 Petrarca, *Poeme lirice*, *Selecțiuni*
 Giovanni Boccaccio, *Decameronul*
 Matteo Maria Boiardo, *Orlando îndrăgostit*
 Ludovico Ariosto, *Orlando furios*
 Michelangelo Buonarroti, *Sonete și madrigale*
 Niccolo Machiavelli, *Principele, Mătrăguna*
 Leonardo da Vinci, *Caiete*
 Baldassare Castiglione, *Curteanul*
 Gaspara Stampa, *Sonete și madrigale*
 Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor*
 Benvenuto Cellini, *Autobiografie*
 Torquato Tasso, *Ierusalimul eliberat*
 Giordano Bruno, *Alungarea fiarei învingătoare*
 Tommaso Campanella, *Poeme, Cetatea soarelui*
 Giambattista Vico, *Știința nouă*
 Carlo Goldoni, *Slugă la doi stăpâni*
 Vittorio Alfieri, *Saul*

Portugalia

Luis de Camoëns, *Lusiadele*
 Antonio Ferreira, *Poeme în Muza renăscută*

Spania

Jorge Manrique, *Coplas*
 Fernando de Rojas, *Celestina*, *Lazarillo de Tormes*
 Francisco de Quevedo, *Viziuni, Scrisoare satirică de cenzură*
 Fray Luis de León, *Poeme*
 Sfântul Ioan al Crucii, *Poeme*
 Luis de Góngora, *Sonete, Solitudini*
 Miguel de Cervantes, *Don Quijote, Nuvele exemplare*
 Lope de Vega, *Doroteea, Fuente Ovejuna, Pierdut în oglindă, Cavalerul de Olmedo*
 Tirso de Molina, *Seducătorul din Sevilla*
 Pedro Calderón de la Barca, *Viața e vis, Primarul din Zalamea, Marele magician, Doctorul onoarei*
 Sor Juana Inés de la Cruz, *Poeme*

Anglia și Scoția

Geoffrey Chaucer, *Povestirile din Canterbury, Troilus și Cresida*
 Sir Thomas Malory, *Moartea lui Arthur*
 William Dunbar, *Poeme*
 John Skelton, *Poeme*
 Sir Thomas More, *Utopia*
 Thomas Wyatt, *Poeme*
 Henry Howard (conte de Surrey), *Poeme*

- Philip Sidney, *Arcadia, Astrophel și Stella*,
O apologie a poeziei
Fulke Greville (lord Brooke), *Poeme*
Edmund Spenser, *Crăiasa zânelor, Poezii minore*
Walter Raleigh, *Poezii*
Christopher Marlowe, *Poeme și Piese de teatru*
Michael Drayton, *Poeme*
Samuel Daniel, *Poeme, Apărarea rimei*
Thomas Nashe, *Nefericitul călător*
Thomas Kyd, *Tragedia spaniolă*
William Shakespeare, *Poeme, Piese de teatru*
Thomas Campion, *Cântece*
John Donne, *Poeme, Predici*
Ben Jonson, *Poeme, Teatru, Feerii*
Francis Bacon, *Eseuri*
Robert Burton, *Anatomia melancoliei*
Sir Thomas Browne, *Religio Medici, Hydriotaphia, Grădina lui Cyrus*
Thomas Hobbes, *Leviatan*
Robert Herrick, *Poeme*
Thomas Carew, *Poeme*
Richard Lovelace, *Poeme*
Andrew Marvell, *Poeme*
George Herbert, *Templul*
Thomas Traherne, *Secole, Poeme, Recunoștință*
Henry Vaughan, *Poezie*
John Wilmot (conte de Rochester), *Poeme*
Francis Beaumont și John Fletcher, *Teatru*
Richard Crashaw, *Poeme*
George Chapman, *Comedii, Tragedii, Poeme*
John Ford, *Păcat că-i târfă*
John Marston, *Nemulțumitul*
John Webster, *Diavolul alb, Ducesa de Malfi*
Thomas Middleton și William Rowley, *Copilul schimbat*
Cyril Tourneur, *Tragedia răzbunătorului*
Philip Massinger, *Răfuiala*
John Bunyan, *Călătoria pelerinului*
Izaak Walton, *Pescarul amator*
John Milton, *Paradisul pierdut, Paradisul recâștigat, Lycidas, Cornus, Poeme minore, Samson agonistes, Areopagitice*
John Aubrey, *Scurte vieți*
Jeremy Taylor, *Moarte sfântă*
Samuel Butler, *Hudibras*
John Dryden, *Poeme și piese de teatru, Eseuri critice*
Thomas Otway, *Salvarea Veneției*
William Congreve, *Așa e lumea, Dragoste pentru dragoste*
Jonathan Swift, *Povestea unui poloboc, Călătoriile lui Gulliver, Povestiri scurte, Poeme*
George Etherege, *Bărbatul la modă*
Alexander Pope, *Poeme*
John Gay, *Opera cerșetorului*
James Boswell, *Viața lui Samuel Johnson, Jurnale*
Samuel Johnson, *Opere*
Edward Gibbon, *Istoria declinului și a prăbușirii Imperiului Roman*
Edmund Burke, *O cercetare filosofică asupra ideilor noastre despre sublim și frumos, Reflecții asupra Revoluției Franceze*
Maurice Morgann, *Eseu despre personajul dramatic Sir John Falstaff*
William Collins, *Poeme*
Thomas Gray, *Poeme*
George Farquhar, *Planul amozelor, Ofițerul de la recrutări*
William Wycherley, *Nevasta provincială, Negustorul cinstit*

Christopher Smart, *Jubilate agno, Cântec închinat lui David*

Oliver Goldsmith, *Vicarul din Wakefield, Se umilește pentru a cuceri, Călătorul, Satul părăsit*

Richard Brinsley Sheridan, *Școala calomniei, Rivalii*

William Cowper, *Opere poetice*

George Crabbe, *Opere poetice*

Daniel Defoe, *Moll Flanders, Robinson Crusoe, Jurnal din anul ciumei*

Samuel Richardson, *Clarissa, Pamela*

Henry Fielding, *Joseph Andrews, Tom Jones*

Tobias Smollett, *Expediția lui Humphrey Clinker, Aventurile lui Roderick Random*

Laurence Sterne, *Viața și opiniunile lui Tristram Shandy, gentleman, Călătorie sentimentală prin Franța și Italia*

Fanny Burney, *Evelina*

Joseph Addison și Richard Steele, *Spectatorul*

Franța

Jean Froissart, *Cronici, Cântecul lui Roland*

François Villon, *Poeme*

Michel de Montaigne, *Eseuri*

François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*

Marguerite de Navarre, *Heptameronul*

Joachim du Bellay, *Regrete*

Maurice Scève, *Délie*

Pierre de Ronsard, *Ode, Elegii, Sonete*

Philippe de Commynes, *Memorii*

Agrippa d'Aubigné, *Tragicii*

Robert Garnier, *Marc Antoniu, Evreicele*

Pierre Corneille, *Cidul, Polyeucte,*

Nicomède, Horace, Cinna, Rodogune

François de la Rochefoucauld, *Maxime*

Jean de la Fontaine, *Fabule*

Molière, *Mizantropul, Tartuffe, Școala femeilor, Femeile savante, Don Juan, Școala bărbaților, Prețioasele ridicole, Burghezul gentilom, Avarul, Bolnavul închipuit*

Blaise Pascal, *Cugetări*

Jacques Bénigne Bossuet, *Orații funerare*

Nicolas Boileau-Despréaux, *Arta poetică, Lutrin*

Jean Racine, *Fedra, Andromaca, Britanicus, Atalia*

Pierre Carlet de Marivaux, *Șapte comedii*

Jean-Jacques Rousseau, *Confesiuni, Émile, Noua Eloiză*

Voltaire, *Zadig, Candid, Scrisori despre Anglia, Cutremurul Lisabonei*

Abatele Prévost, *Manon Lescaut*

Doamna de la Fayette, *Principesa de Clèves*

Sebastien-Roch Nicolas de Chamfort, *Produsele civilizației perfecționate*

Denis Diderot, *Nepotul lui Rameau*

Choderlos de Laclos, *Legăturile primejdioase*

Germania

(Erasmus, olandez care a trăit în Elveția și Germania și a scris în latină, este citat aici în mod arbitrar, dar și datorită influenței lui asupra Reformei.)

Erasmus, *Elogiul nebuniei*

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, Poezie și adevăr, Egmont, Afinități elective, Suferințele tânărului Werther, Poeme, Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister, Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister sau Cei ce*

renunță, Călătorie în Italia, Teatru în versuri, Hermann și Dorothea, Elegii romane, Epigrame venețiene, Divanul apusean-răsăritean

Friedrich Schiller, *Hoții, Maria Stuart, Wallenstein, Don Carlos, Despre*

poezia naivă și sentimentală
 Gotthold Lessing, *Laocoon, Nathan înțeleptul*
 Friedrich Hölderlin, *Imnuri, Fragmente, Poeme alese*
 Heinrich von Kleist, *Cinci piese*

Epoca democratică

Am plasat epoca democratică a lui Vico în secolul al XIX-lea, după Goethe, când literatura italiană și cea spaniolă intră în declin, cedând Angliei supremația, care cunoaște o renaștere a Renașterii în Romantism, urmată îndeaproape de Franța și Germania. Este și perioada când se afirmă literatura rusă și cea americană. Am refuzat să mă alătur actualului val de cruciade pentru deschiderea canonului, care caută să readucă în atenție un număr mare de scriitoare minore din secolul al XIX-lea, precum și niște proze și versuri naive ale scriitorilor afroamericani. Așa cum am mai afirmat în această carte, deschiderea canonului înseamnă eliminarea multor scriitori buni și foarte buni, pentru că nimeni, oricât ar fi de împătimit de lectură, nu are timp să citească totul. Și majoritatea dintre noi, mai ales cei tineri, al căror gust este deja pervertit, își vor irosi timpul și energia citind scriitori minori, în loc să îi cunoască pe cei cu adevărat importanți. Aproape tot ce a fost redescoperit și adus în centrul atenției de către cercetători cu vederi feministe sau afroamericane sunt scrieri datate și care sunt acum la fel de slabe ca și în epoca în care au apărut.

Italia

Ugo Foscolo, *Despre morminte, Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis, Ode, Grațile*

Alessandro Manzoni, *Logodnica, Despre romanul istoric*

Giacomo Leopardi, *Eseuri, Poeme, Eseuri morale*

Giuseppe Gioacchino Belli, *Sonete romane*

Giosuè Carducci, *Imn închinat Satanei, Ode barbare, Rime și ritmuri*

Giovanni Verga, *Mici romane siciliene, Maestro-Don Gesualdo, Casa de lângă moșmon, Lupoica și alte povestiri*

Spania și Portugalia

Gustavo Adolfo Bécquer, *Poeme*

Benito Pérez Galdós, *Fortunata și Jacinta*

Leopoldo Alas (Clarín), *La Regenta*

José Maria de Eça de Queirós, *Maia*

Franța

Benjamin Constant, *Adolphe*, *Carnetul roșu*
 François-Auguste René de Chateaubriand, *Atala*, *René*, *Geniul creștinismului*
 Alphonse de Lamartine, *Meditații*
 Alfred de Vigny, *Chatterton*, *Poeme*
 Victor Hugo, *Distanța*, *Umbrele: Poeme alese*, *Mizerabilii*, *Notre-Dame de Paris*, *William Shakespeare*, *Oamenii mării*, *Sfârșitul lui Satan*, *Dumnezeu*
 Alfred de Musset, *Poeme*, *Lorenzaccio*
 Gérard de Nerval, *Himerele*, *Sylvie*, *Aurelia*
 Théophile Gautier, *Domnișoara de Maupin*, *Emailuri și camee*
 Honoré de Balzac, *Fata cu ochi de aur*, *Louis Lambert*, *Pielea de șagri*, *Moș Goriot*, *Verișoara Bette*, *Strălucirea și declinul curtezanelor*, *Eugénie Grandet*, *Ursule Mirouet*
 Stendhal, *Despre dragoste*, *Roșu și negru*, *Mănăstirea din Parma*
 Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, *Educația sentimentală*, *Salammbô*, *Un suflet simplu*
 George Sand, *Iazul băntuit de stafii*
 Charles Baudelaire, *Florile răului*, *Spleen*
 Stéphane Mallarmé, *Poezii alese și proză*
 Paul Verlaine, *Poezii alese*
 Arthur Rimbaud, *Opere complete*
 Tristan Corbière, *Iubiri galbene*
 Jules Laforgue, *Scrieri alese*
 Guy de Maupassant, *Nuvele alese*
 Émile Zola, *Germinal*, *Ciomagul*, *Nana*

Scandinavia

Henrik Ibsen, *Brand*, *Peer Gynt*, *Împăratul galileean*, *Hedda Gabler*,

Constructorul Sölness, *Femeia mării*, *Când noi, morții, vom învia*
 August Strindberg, *Către Damasc*, *Domnișoara Julie*, *Tatăl*, *Dansul morții*, *Sonata fantomă*, *Visul (Feerie)*

Marea Britanie

Robert Burns, *Poeme*
 William Blake, *Poezii*, *Opere complete*
 William Wordsworth, *Poeme*, *Preludiul*
 Sir Walter Scott, *Waverley*, *Temnița din Edinburgh*, *Mănușa roșie*, *Puritanii*
 Jane Austen, *Mândrie și prejudecată*, *Emma*, *Mansfield Park*, *Persuasiune*
 Samuel Taylor Coleridge, *Poezii și proză*
 Dorothy Wordsworth, *Jurnalul Grasmere*
 William Hazlitt, *Eseuri și critică*
 Lordul Byron, *Don Juan*, *Poeme*
 Walter Savage Landor, *Poeme*, *Conversații imaginare*
 Thomas de Quincey, *Confesiunile unui opioman englez*, *Proză aleasă*
 Charles Lamb, *Eseuri*
 Maria Edgeworth, *Castelul Rackrent*
 John Galt, *Moștenirea*
 Elizabeth Gaskell, *Cranford*, *Mary Barton*, *Nord și Sud*
 James Hogg, *Memoriile și confesiunile unui păcătos îndreptățit*
 Charles Maturin, *Melmoth răătăcitorul*
 Percy Bysshe Shelley, *Poeme*, *Apărarea poeziei*
 Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*
 John Clare, *Poeme*
 John Keats, *Poeme și scrisori*
 Thomas Lovell Beddoes, *Cartea comică a morții*, *Poeme*
 George Darley, *Nepenthe*, *Poeme*
 Thomas Hood, *Poeme*
 Thomas Wade, *Poeme*

Robert Browning, *Poeme, Inelul și cartea*
 Charles Dickens, *Documentele postume*
ale clubului Pickwick, David
Copperfield, Aventurile lui Oliver
Twist, Poveste despre două orașe,
Casa umbrelor, Timpuri grele,
Nicholas Nickleby, Dombey și fiul,
Marile speranțe, Martin Chuzzlewit,
Povești de Crăciun, Mica Dorrit,
Prietenul nostru comun, Misterul lui
Edwin Drood

Lord Alfred Tennyson, *Poeme*
 Dante Gabriel Rossetti, *Poeme,*
Traducere

Matthew Arnold, *Poeme, Eseuri*
 Arthur Hugh Clough, *Poeme*
 Christina Rossetti, *Poeme*
 Thomas Love Peacock, *Abația*
coșmarurilor, Gryll Grange
 Gerard Manley Hopkins, *Poeme, Proză*
 Thomas Carlyle, *Proză aleasă, Sartor*
Resartus

John Ruskin, *Pictori moderni, Pietrele*
Veneției, Până la capăt, Regina
aerului

Walter Pater, *Studii de istoria Renașterii,*
Aprecieri, Portrete imaginare, Marius
epicureanul

Edward Fitzgerald, *Rubáiyát de Omar*
Khayyám

John Stuart Mill, *Despre libertate,*
Autobiografie

John Henry Newman, *Apologia pro Vita*
Sua, Gramatica acordului, Ideea de
universitate

Anthony Trollope, *Barsetshire, Familia*
Palliser, Ferma Orley, Cum trăim
acum

Lewis Carroll, *Opere complete*
 Edward Lear, *O absurditate*

George Gissing, *Strada New Grub*
 Algernon Charles Swinburne, *Poeme,*
Scrisori

Charlotte Brontë, *Jane Eyre, Villette*
 Emily Brontë, *Poeme, La răscruce de*
vânturi

William Makepeace Thackeray, *Bălciul*
deșertăciunilor, Povestea lui Henry
Esmond

George Meredith, *Poeme, Egoistul*
 Francis Thompson, *Poeme*

Lionel Johnson, *Poeme*

Robert Bridges, *Poeme*

Gilbert Keith Chesterton, *Poeme, Omul*
care era joi

Samuel Butler, *Erewhon, Destinul*
muritorilor

W.S. Gilbert, *Piese de teatru ale lui*
Gilbert și Sullivan, Baladele Bab

Wilkie Collins, *Piatra lunii, Femeia în alb,*
Fără nume

Coventry Patmore, *Ode*

James Thomson (Bysshe Vanolis),
Orașul unei nopți îngrozitoare

Oscar Wilde, *Piese de teatru, Portretul lui*
Dorian Gray, Artistul pe post de critic,
Scrisori

John Davidson, *Balade și cântece*
 Ernest Dowson, *Poeme complete*

George Eliot, *Adam Bede, Silas Marner,*
Moara de pe Floss, Middlemarch,
Daniel Deronda

Robert Louis Stevenson, *Eseuri, Răpit,*
Dr Jekyll și dl Hyde, Comoara din
insulă, Noile nopți arabe, Seniorul din
Ballantrae, Stăvilarul de la Hermiston

William Morris, *Idile timpurii, Poeme,*
Paradisul terestru, Izvorul de la
capătul pământului, Vești de nicăieri
 Bram Stoker, *Dracula*

George Macdonald, *Lilith, În urma vântului din nord*

Germania

Novalis (Friedrich von Hardenburg),

Imnurile nopții, Aforisme

Jacob și Wilhelm Grimm, *Basme*

Eduard Mörike, *Poezii alese, Mozart în drum spre Praga*

Theodor Storm, *Immensee, Poeme*

Gottfried Keller, *Heinrich cel Verde, Povești*

E.T.A. Hoffmann, *Elixirele diavolului, Povestiri*

Jeremias Gotthelf, *Păianjenul negru*

Adalbert Stifter, *Vară indiană, Povestiri*

Friedrich Schlegel, *Critică, Aforisme*

Georg Büchner, *Moartea lui Danton, Woyzeck*

Heinrich Heine, *Poezii*

Richard Wagner, *Inelul Nibelungilor*

Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei, Dincolo de bine și de rău, Genealogia moralei, Voința de putere*

Theodor Fontane, *Effi Briest*

Stefan George, *Poezii alese*

Rusia

Aleksandr Pușkin, *Povestiri, Versuri,*

Poeme, Evgheni Oneghin, Poeme în proză, Boris Godunov

Nikolai Gogol, *Povestiri, Suflute moarte, Revizorul*

Mihail Lermontov, *Poeme, Un erou modern*

Serghei Aksakov, *Cronică de familie*

Aleksandr Herzen, *Trecutul și gândurile mele, De pe malul celălalt*

Ivan Goncearov, *Fregata Pallada, Oblomov*

Ivan Turgheniev, *Povestirile unui vânător, O lună la țară, Părinți și copii, În ajun, Prima iubire*

F.M. Dostoievski, *Însemnări din subterană, Crimă și pedeapsă, Idiotul,*

Demonii, Frații Karamazov, Povestiri

Lev Tolstoi, *Cazacii, Război și pace, Anna Karenina, Mărturisirea, Puterea întunericii, Povestiri*

Nikolai Leskov, *Povestiri*

Aleksandr Ostrovski, *Furtuna*

Nikolai Cernișevski, *Ce-i de făcut?*

Aleksandr Blok, *Cei doisprezece și alte poeme*

Anton Cehov, *Povestiri, Piese de teatru*

Statele Unite

Washington Irving, *Albumul de schițe*

William Cullen Bryant, *Poeme*

James Fenimore Cooper, *Vânătorul de cerbi*

John Greenleaf Whittier, *Poeme*

Ralph Waldo Emerson, *Natura, Eseuri, Oameni reprezentativi, Cum să ne trăim viața, Jurnal, Poeme*

Emily Dickinson, *Poeme*

Walt Whitman, *Fire de iarbă (ed. I și III), Poeme, Zile exemplare*

Nathaniel Hawthorne, *Litera stacojie, Povestiri și schițe, Faunul de marmură, Caiete*

Herman Melville, *Moby Dick, Povestiri,*

Billy Budd, Poeme, Clarel

Edgar Allan Poe, *Poezii și povestiri, Eseuri și recenzii, Aventurile lui Arthur Gordon Pym, Eureka*

Jones Very, *Eseuri și poeme*

Frederick Goddard Tuckerman, *Greierile și alte povestiri*

Henry David Thoreau, *Walden, Poeme, Eseuri*

Richard Henry Dana Jr., *Doi ani la prova*

Frederick Douglass, *Povestea vieții lui Frederick Douglass, un sclav american*
 Henry Wadsworth Longfellow, *Poezii alese*
 Sidney Lanier, *Poeme*
 Francis Parkman, *Franța și Anglia în America de Nord, Drumul spre California și Oregon*
 Henry Adams, *Educația lui Henry Adams, Muntele Saint Michel și Chartres*
 Ambrose Bierce, *Opere complete*
 Louisa May Alcott, *Tinerele*
 Charles W. Chesnutt, *Proză scurtă*
 Kate Chopin, *Trezirea*
 William Dean Howells, *Ascensiunea lui Silas Lapham, O instanță modernă*
 Stephen Crane, *Semnul roșu al curajului, Povestiri, Poeme*

Henry James, *Portretul unei doamne, Cei din Boston, Prințesa Casamassima, Vârsta ingrată, Povestiri scurte, Ambasadorii, Aripile porumbiței, Potirul de aur*
 Harold Frederic, *Damnarea lui Theron Ware*
 Mark Twain, *Nuvele, Aventurile lui Huckleberry Finn, Urma diavolului, Străinul misterios, Wilson Zevzecu, Un yankeu la curtea regelui Arthur*
 William James, *Tipurile experienței religioase, Pragmatismul*
 Frank Norris, *Caracatița*
 Sarah Orne Jewett, *Țara brazilor înalți și alte povestiri*
 Trumbull Stickney, *Poeme*

Epoca haotică: o profecție canonică

Nu sunt la fel de sigur în privința acestei liste cum eram în cazul primelor trei. Profecțiile sunt întotdeauna riscante în cultură. Nu toate operele de aici sunt canonice, pentru că se scrie din ce în ce mai mult. Dar nu am inclus și nici nu am exclus cărți pe criterii de politică culturală. Cărțile omise mi se par în mod fatal sortite să devină datate; chiar și susținătorii lor multicultu-ra-liști le vor critica peste o generație sau două, pentru a face loc unor scrieri mai bune. Selecția poate să reflecte gustul meu, inevitabil subiectiv, dar nicide-cum idiosincraziile mele. Robert Lowell și Philip Larkin sunt trecuți aici întrucât se pare că sunt singurul critic în viață care consideră că au fost supra-estimați și, prin urmare, probabil că mă înșel, lăsându-mă orbit de aspecte extraestetice, pe care le urăsc și încerc să le evit. Totuși, nu m-ar surprinde, dacă aș putea să mă trezesc la viață peste vreo cincizeci de ani, să constat că Larkin și Lowell sunt datați, ca și mulți alții, pe care i-am exclus din canon. Dar criticii nu pot crea canonul, așa cum nu pot s-o facă nici rețelele resen-timentarilor și e posibil ca viitorii poeți să facă din Larkin și Lowell scriitori canonici, dacă vor simți că nu se pot lipsi de influența lor.

Italia

Luigi Pirandello, *Măști goale. Cinci piese*
Gabriele d'Annunzio, *Maia. Lauda vieții*
Dino Campana, *Cântece orfice*
Umberto Saba, *Povestiri și amintiri, Poezii*
Giuseppe Tomasi di Lampedusa,
Ghepardul
Giuseppe Ungaretti, *Versuri alese, Portul*
îngropat. Versuri alese
Eugenio Montale, *Furtuna și alte poeme,*
Ocaziile. Poeme, Oase de sepie.
Poeme, Altfel: ultimul și primul poem,
A doua viață a artei, Eseuri
Salvatore Quasimodo, *Scrieri alese.*
Poezie și discurs despre poezie
Tommaso Landolfi, *Nevasta lui Gogol și*
alte povestiri
Leonardo Sciascia, *Ziua bufniței, Pericol*
egal, Marea roșie ca vinul.
Treisprezece povestiri
Pier Paolo Pasolini, *Poeme*
Cesare Pavese, *Muncă grea. Poeme,*
Dialoguri cu Leucò și alte eseuri
Primo Levi, *Dacă nu acum, atunci când?*
Poeme, Tabelul periodic
Italo Svevo, *Conștiința lui Zeno, Cu cât*
omul îmbătrânește
Giorgio Bassani, *Bătlanul*
Natalia Ginzburg, *Familie*
Elio Vittorini, *Femeile din Messina*
Alberto Moravia, *1934*
Andrea Zanzotto, *Versuri alese*
Italo Calvino, *Orașele invizibile, Baronul*
din copaci, Dacă într-o noapte de
iarnă un călător, T-indice zero
Antonio Porta, *Sărutări din alt vis. Poeme*

Spania

Miguel de Unamuno, *Trei nuvele*
exemplare, Viața lui Don Quijote și
Sancho

Antonio Machado, *Versuri alese*
Juan Ramón Jiménez, *Realitatea*
invizibilă. Poeme, Nicolas
Pedro Salinas, *Vocea pe care ți-o datorez.*
Poeme
Jorge Guillén, *Guillén despre Guillén.*
Poezia și poetul, Reginald Gibbons
Vicente Aleixandre, *Tânjind după lumină.*
Versuri alese
Frederico García Lorca, *Versuri alese,*
Trei tragedii: Nunta însângerată,
Yerma, Casa Bernardei Alba
Rafael Alberti, *Insomnia bufniței. Poeme*
Luis Cernuda, *Versuri alese*
Miguel Hernández, *Versuri alese*
Blas de Otero, *Versuri alese*
Camilo José Cela, *Stupul*
Juan Goytisolo, *Spațiu în mișcare*

Catalonia

Carles Ribá, *Versuri alese*
J.V. Foix, *Versuri alese*
Joan Perucho, *Istoria naturală*
Merce Rodoreda, *Timpul porumbeilor*
Pere Gimferrer, *Versuri alese*
Salvador Espriu, *La Pell de Brau. Poeme*

Portugalia

Fernando Pessoa, *Păstorul de turme,*
Poeme, Poeme alese, Întotdeauna
uimit. Proză aleasă, Cartea neliniștirii
Jorge de Sena, *Poezii alese*
José Saramago, *Baltasar și Blimuda*
José Cardoso Pires, *Plaja câinilor*
Sophia de Mello Breyner, *Versuri alese*
Eugénio de Andrade, *Versuri alese*

Franța

Anatole France, *Insula pinguinilor, Thaïs*
Alain Fournier, *Cărarea pierdută*

Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*

André Gide, *Imoralul, Corydon, Pivnițele Vaticanului, Falsificatorii de bani, Jurnal*

Colette, *Povestiri, Retragerea din dragoste*

Georges Bataille, *Albastrul cerului*

Louis-Ferdinand Céliné, *Călătorie la capătul nopții*

René Daumal, *Vârful Analogue*

Jean Genet, *Doamna noastră a florilor, Jurnalul hoțului, Balconul*

Jean Giraudoux, *Patru piese*

Alfred Jarry, *Scieri aale*

Jean Cocteau, *Mașina infernală și alte piese*

Guillaume Apollinaire, *Scieri aale*

André Breton, *Poeme, Manifestele suprarealismului*

Paul Valéry, *Arta poetică, Scieri aale*

René Char, *Poeme*

Paul Éluard, *Versuri aale*

Louis Aragon, *Versuri aale*

Jean Giono, *Husarul de pe acoperiș*

Michel Leiris, *Barbarie*

Raymond Radiguet, *Bal la contele d'Orgel*

Jean-Paul Sartre, *Cu ușile închise, Greața, Sfântul Genet, Cuvintele, Idiotul familiei: Gustave Flaubert*

Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*

Albert Camus, *Străinul, Ciurma, Cădere, Omul revoltat*

Henri Michaux, *Scieri aale*

Edmond Jabès, *Cartea întrebărilor, Versuri aale*

Saint-John Perse, *Anabaza, Păsări, Exil și alte poeme*

Pierre Reverdy, *Versuri aale*

Tristan Tzara, *Șapte manifeste dada*

Max Jacob, *Versuri aale*

Pierre-Jean Jouve, *Versuri aale*

Francis Ponge, *De partea lucrurilor*

Jacques Prévert, *Cuvinte*

Philippe Jaccottet, *Versuri aale*

Charles Péguy, *Taina milosteniei Ioanei d'Arc*

Benjamin Péret, *Versuri aale*

André Malraux, *Cuceritorii, Calea regală, Condiția umană, Speranța, Vocile tăcerii*

François Mauriac, *Thérèse, Deșertul dragostei, Fermeia fariseilor*

Jean Anouilh, *Beckett, Antigona, Euridice, Repetiția*

Eugène Ionesco, *Cântăreața cheală, Scaunele, Lecția, Amadeu, Victimele datoriei, Rinocerii*

Maurice Blanchot, *Thomas neștiutul*

Pierre Klossowski, *Legile ospitalității, Bafomet*

Raymond Roussel, *Locus solus*

Antonin Artaud, *Scieri aale*

Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*

Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur, Gelozia, În labirint, Gumele, Proiect pentru o revoluție în New York, Pentru un nou roman*

Nathalie Sarraute, *Folosirea limbajului, Planetarium*

Claude Simon, *Iarba, Vântul, Drumul Flandrei*

Marguerite Duras, *Amantul, Patru romane*

Robert Pinget, *Fabula, Libera me Domine, Vocea aceea*

Michel Tournier, *Regele arinilor, Vineri sau limburile Pacificului*

Marguerite Yourcenar, *Lovitura de grație, Memoriile lui Hadrian*

Jean Follain, *Transparența lumii, Poeme*

Yves Bonnefoy, *Cuvinte în piatră*

Marea Britanie și Irlanda

William Butler Yeats, *Poeme, Teatru,*
O viziune, Mitologii

George Bernard Shaw, *Eseuri critice,*
Casa inimilor sfărâmate, Pygmalion,
Sfânta Ioana, Maior Barbara, Înapoi
la Matusalem

John Millington Synge, *Teatru*

Sean O'Casey, *Hera și păunul, Plugul și*
stelele, Umbra unui pușcaș

George Douglas Brown, *Casa cu obloane*
verzi

Thomas Hardy, *Preciubita, Pădurenii,*
Întoarcerea băștinașului, Primarul din
Casterbridge, Departe de lumea
dezlănțuită, Tess d'Urbervilles, Jude
neștiutul, Poeme

Rudyard Kipling, *Kim, Povestiri, Puck de*
pe dealul Pook, Versuri

A.F. Housman, *Poeme*

Max Beerbohm, *Zuleika Dobson, Șapte*
oameni și încă doi

Joseph Conrad, *Lord Jim, Agentul secret,*
Nostromo, În ochii Occidentului,
Victorie

Ronald Firbank, *Cinci romane*

Ford Madox Ford, *Sfârșitul paradei,*
Soldatul cel bun

W. Somerset Maugham, *Nuvele, Luna și*
doi bani jumate

John Cowper Powys, *Wolf Solent, Idila la*
Glastonbury

Saki (Hector Hugh Munro), *Nuvele*

H.G. Wells, *Povestiri S.F.*

David Lindsay, *Călătorie pe Arcturus*

Arnold Bennett, *Povestea bătrânelor*
neveste

Walter de la Mare, *Poeme, Amintirile*
unui pitic

Wilfred Owen, *Poeme*

Isaac Rosenberg, *Poeme*

Edward Thomas, *Poeme*

Robert Graves, *Poeme, Regele Isus*

Edwin Muir, *Poeme*

David Jones, *În paranteză, Anathemata*

John Galsworthy, *Forsyte Saga*

E.M. Forster, *Howards Ends, O călătorie*
în India

Frank O'Connor, *Povestiri*

D.H. Lawrence, *Poeme, Studii de*
literatură americană clasică, Nuvele,
Fii și îndrăgostiți, Curcubeul, Femei
îndrăgostite

Virginia Woolf, *Doamna Dalloway, Spre*
far, Orlando, Valurile, Între acte

James Joyce, *Oameni din Dublin, Portretul*
artistului în tinerețe, Ulise, Veghea lui
Finnegan

Samuel Beckett, *Murphy, Watt, Trei*
romane: Molloy, Malone moare,
Nenumitul, Așteptându-l pe Godot,
Sfârșit de partidă, Ultima bandă a lui
Krapp, Cum e?

Elizabeth Bowen, *Povestiri*

J.G. Farrell, *Asediul de la Krishnapur*

Henry Green, *Nimic, A iubi, În drum spre*
petrecere

Evelyn Waugh, *Un pumn de țărână,*
Căștigul, Trupuri abjecte, Aduceți mai
multe steaguri

Anthony Burgess, *Nimic la fel ca soarele*

G.B. Edwards, *Cartea lui Ebenezer Le*
Page

Iris Murdoch, *Discipolul, Visul lui Bruno*

Graham Greene, *Brighton Rock, Miezul*
lucrurilor, Puterea și gloria

Christopher Isherwood, *Povestiri din Berlin*

Norman Douglas, *Vântul din sud*

Aldous Huxley, *Eseuri, Fân vechi, Punct.*

Contrapunct, Minunata lume nouă

Lawrence Durrell, *Cvartetul din Alexandria*
 William Golding, *Martin cel avid*
 Doris Lessing, *Caietul auriu*
 Mervyn Peake, *Trilogia Gormenghast*
 Jeanette Winterson, *Pasiunea*
 W.H. Auden, *Poeme, Ajutorul vopsitorului*
 Roy Fuller, *Poeme*
 Gavin Ewart, *Poeme*
 Basil Bunting, *Poeme*
 William Empson, *Poeme, Dumnezeuul lui Milton, Versiuni de idile*
 George Wilson Knight, *Roata de foc, Oracolul care arde*
 R.S. Thomas, *Poeme*
 Frank Kermode, *Sentimentul sfârșitului*
 Stevie Smith, *Poeme*
 F.T. Prince, *Poeme*
 Philip Larkin, *Poeme*
 Donald Davie, *Poeme*
 Geoffrey Hill, *Poeme*
 Jonathan Spence, *Moartea lui Wang, Palatul memoriei lui Matteo Ricci*
 Elizabeth Jennings, *Poeme*
 Keith Douglas, *Poeme*
 Hugh MacDiarmid, *Poeme*
 Louis MacNeice, *Poeme*
 Dylan Thomas, *Poeme*
 Nigel Dennis, *Cărți de identitate*
 Seamus Heaney, *Versuri alese (1969–1987), Munca de teren, Insula*
 Thomas Kinsella, *Poeme cu piper din Jamaica*
 Paul Muldoon, *Poeme*
 John Montague, *Poeme*
 John Arden, *Teatru*
 Joe Orton, *Teatru*
 Flann O'Brien, *Arhiva Dalkey, Al treilea polițist*
 Tom Stoppard, *Travestieri*

Harold Pinter, *Îngrijitorul, Întoarcerea acasă*

Edward Bond, *Prostul, Salvat*

George Orwell, *Eseuri, 1984*

Edna O'Brien, *O inimă pătimasă*

Germania

Hugo von Hofmannsthal, *Poeme și teatru în versuri, Proză, Teatru și librete*

Rainer Maria Rilke, *Poeme (incluzând Elegiile duineze), Sonete către Orfeu, Însemnările lui Malte Laurids Brigge, Poeme noi. Prima și a doua parte*

Hermann Broch, *Somnambulii, Moartea lui Virgiliu, Hugo von Hofmannsthal și timpul său*

Georg Trakl, *Poeme*

Gottfried Benn, *Poeme*

Franz Kafka, *America, Povestiri, Caietul octavei albastre, Procesul, Jurnal, Castelul, Parabole, Fragmente, Aforisme*

Bertold Brecht, *Poeme (1913–1956), Opera de trei parale, Omul bun din Setchuan, Mutter Courage și copiii ei, Galileo, Cercul de cretă caucazian*

Arthur Schnitzler, *Piese și povestiri*

Frank Wedekind, *Piese de Lulu, Revenirea primăverii*

Karl Kraus, *Ultimele zile ale omenirii*

Günter Eich, *Cărți*

Thomas Mann, *Muntele vrăjit, Povești de treizeci de ani, Iosif și frații săi, Doctor Faustus, Mărturisirile escrocului Felix Krull*

Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*

Hermann Hesse, *Jocul cu mărgelile de sticlă, Narcis și Gură-de-Aur*

Robert Musil, *Rătăcirile elevului Törless, Omul fără însușiri*

Joseph Roth, *Marșul lui Radetzky*

Paul Celan, *Poeme*
 Thomas Bernhard, *Tăietorii de lemne*
 Heinrich Böll, *Partida de biliard de la ora*
 9½

Ingeborg Bachmann, *În furtuna de*
trandafiri

Hans Magnus Enzensberger, *Poeme*
pentru oameni care nu citesc poeme

Walter Benjamin, *Iluminări*

Robert Walser, *Povestiri alese*

Christa Wolf, *Cassandra*

Peter Handke, *Lunga întoarcere acasă*
 Max Frisch, *Eu nu sunt Stiller, Omul în*
holocen

Günter Grass, *Toba de tinichea,*
Bălăceala

Friedrich Dürrenmatt, *Vizita*

Johannes Bobrowski, *Tărâmurile*
umbre

Rusia

Ana Ahmatova, *Poeme*

Leonid Andreev, *Povestiri alese*

Andrei Belii, *Petersburg*

Osip Mandelștam, *Poeme alese*

Velimior Hlebnikov, *Regele timpului*

Vladimir Maiakovski, *Ploșnița și Poezii*
alese

Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*

Mihail Kuzmin, *Cântece din Alexandria*

Maxim Gorki, *Amintiri despre Tolstoi,*
Cehov și Andreev, Autobiografie

Ivan Bunin, *Povestiri alese*

Isaac Babel, *Povestiri*

Boris Pasternak, *Doctor Jivago, Poeme*
alese

Iuri Olesă, *Invidie*

Marina Tsvetaeva, *Poeme alese*

Mihail Zoscenko, *Oameni enervanți și*
alte satire

Andrei Platonov, *Fundația*

Alexandr Soljenișin, *O zi din viața lui Ivan*
Denisovici, Pavilionul canceroșilor,

Arhipelagul Gulag, August 1914

Iosif Brodșki, *O parte de vorbire. Poeme*

Scandinavia

Isac Dinesen (danez, dar a scris în
 engleză), *Poveștile iernii, Șapte*
povestiri gotice

Martin Anderson Nexø, *Pelle cuceritorul*

Knut Hamsun, *Foamea, Pan*

Sigrid Undset, *Kristin Lavransdatter*

Gunar Ekelöf, *Călăuză în lumea subterană*

Tomas Tranströmer, *Versuri alese*

Pär Lagerkvist, *Barabas*

Lars Gustafsson, *Versuri alese*

Serbia și Croația

Ivo Andrić, *Podul de pe Drina*

Vasko Popa, *Versuri alese*

Danilo Kiš, *Mormânt pentru Boris*
Davidovici

Cehia

Karel Čapek, *Război cu salamandrele,*
R.U.R.

Václav Havel, *Largo desolato*

Milan Kundera, *Insuportabila ușurățate a*
ființei

Jaroslav Seifert, *Versuri alese*

Miroslav Holub, *Musca*

Polonia

Bruno Schulz, *Strada crocodililor,*
Sanatoriu sub semnul clepsidrei

Czesław Miłosz, *Versuri alese*

Witold Gombrowicz, *Trei romane*

Stanisław Lem, *Investigația, Solaris*

Zbigniew Herbert, *Versuri alese*

Adam Zagajewski, *Vibrație*

Ungaria

Attila József, *Cocoșat pe creanga
nimicului*

Ferenc Juhász, *Versuri alese*

László Németh, *Vina*

Grecia

C.P. Kavafis, *Poeme*

Giorgos Seferis, *Poeme*

Nikos Kazantzakis, *Pasiune greacă,
Odiseea. O continuare modernă*

Yanis Ritsos, *Exil și reîntoarcere*

Odysseas Elytis, *Ceea ce iubesc. Poeme
alese*

Angelos Sikelianos, *Versuri alese*

Idiș

Sholem Alehem, *Tevey Lăptarul, Povestiri
despre calea ferată, Privighetoarea*

Mendele Mokher Seforim, *Călătoriile și
aventurile lui Benjamin III*

I.L. Peretz, *Povestiri*

Jacob Glatstein, *Poeme*

Moshe-Leib Halpern, *Poeme*

H. Leivick, *Poeme*

Israel Joshua Singer, *Frații Ashkenazi,
Yoshe Kalb*

Chaim Grade, *Yeshiva*

S. Ansky, *Dybbuk*

Mani Leib, *Versuri alese*

Scholem Asch, *East River*

Isaac Bashevis-Singer, *Povestiri, În grădina
tatălui meu, Conacul, Proprietatea,
Familia Moskat, Satana în Goray*

Ebraică

Hayyim Nahman Bialik, *Shirot Bialik:
poeme epice*

S.Y. Agnon, *În inima mărilor, Douăzeci și
una de povestiri*

Aaron Appelfeld, *Bartfuss nemuritorul,
Badenheim 1939*

Yaakov Shabtai, *Trecutul continuu*

Yehuda Amichai, *Versuri alese, Călătorii*

A.B. Yehoshua, *Un divorț întârziat*

Amos Oz, *O pace perfectă*

T. Carmi, *La zidul plângerii*

Nathan Zach, *Versuri alese*

Dalia Ravicovitci, *O haină de foc*

Dan Pagis, *Versuri alese*

David Shahar, *Palatul vaselor sparte*

David Grossman, *Vezi dedesubt:
dragoste*

Yoram Kaniuk, *Fiica lui*

Arabă

Najib Mahfuz, *Aleea Midaq, Fântână și
mormânt, Miramar*

Adunis, *Versuri alese*

Mahmud Darwish, *Muzica trupului*

Talia Husayn, *O copilărie egipteană*

America Latină

Rubén Dário, *Versuri alese*

Jorge Luis Borges, *Aleph și alte povestiri,
Tigrii din vis, Ficțiuni, Labirinturi,
Ontologie personală*

Alejo Carpentier, *Explozie în catedrală,
Pașii pierduți, Rațiuni de stat, Regatul
lumii acesteia*

Guillermo Cabrera Infante, *Trei tigri
prinși în capcană, Zorile la tropice*

Severo Sarduy, *Mailreya*

Reinaldo Arenas, *Nefericitele peregrinări
ale lui Fray Servando*

Pablo Neruda, *Canto general, A locui pe
pământ, Douăzeci de poeme de
dragoste și un cântec de disperare,*

Cu puteri depline, Versuri alese

Nicolás Guillén, *Versuri alese*

Octavio Paz, *Poeme, Labirintul
singurătății*
César Vallejo, *Versuri alese, Spanie,
depărtează paharul acesta de la Mine*
Miguel Angel Asturias, *Oameni de
porumb*

José Lezama Lima, *Paradisul*
José Donoso, *Pasărea obscenă a nopții*
Julio Cortázar, *Șotron, Toate focurile,
focul, Explozia și alte povestiri*
Gabriel García Márquez, *Un veac de
singurătate, Dragoste pe vremea
holerei*

Mario Vargas Llosa, *Războiul sfârșitului
lumii*
Carlos Fuentes, *Năpârlirea, Terra Nostra*
Carlos Drummond de Andrade,
Călătorind cu familia

Indiile de Vest

C.L.R. James, *Iacobinii negri, Viitorul în
prezent*
V.S. Naipaul, *Un cot al râului, O casă
pentru domnul Biswas*
Derek Walcott, *Poeme*
Wilson Harris, *Cvartetul din Guyana*
Michael Thelwell, *Cu cât vin mai greu*
Aimé Césaire, *Poezii*

Africa

Chinua Achebe, *Totul se destramă,
Săgeata lui Dumnezeu, Neliniștit*
Wole Soyinka, *Un dans al pădurii*
Amos Tutuola, *Băutorul de vin de palmier
și barmanul său în orașul morților*
Christopher Okigbo, *Labirinturi, cu urma
tunetului*
John Pepper Clark, *Întâmplări. Poeme*
Avi K. Armah, *Cei frumoși nu s-au născut
încă*

Wa Thiong'O Ngugi, *Un bob de grâu*
Gabriel Okara, *Chemarea pescarului*
Nadine Gordimer, *Povestiri*
J.M. Coetzee, *Dușman*
Athol Fugard, *O lecție de la aloe*
Leopold S. Senghor, *Poeme*

India (în lb. engleză)

R.K. Narayan, *Ghidul*
Salman Rushdie, *Copiii de la miezul nopții*
Ruth Prawer Jhabvala, *Arșiță și praf*

Canada

Malcolm Lowry, *La poalele vulcanului*
Robertson Davies, *Trilogia Deptford,
Îngeri rebeli*
Alice Munro, *Ceva ce voiam să-ți spun*
Northrop Frye, *Povești ale identității*
Anne Hébert, *Poeme*
Jay Macpherson, *Poeme spuse de două ori*
Margaret Atwood, *La suprafață*
Daryl Hine, *Versuri alese*

Australia și Noua Zeelandă

Miles (Stella) Franklin, *Cariera mea
excepțională*
Katherine Mansfield, *Nuvele*
A.D. Hope, *Poeme*
Patrick White, *Călăreții în trăsură, Un
smoc de iarbă, Voss*
Christina Stead, *Omul care iubea copii*
Judith Wright, *Poeme*
Less A. Murray, *Darul crescătorului de
iepure: poeme*
Thomas Keneally, *Cel care face jocurile,
Lista lui Schindler*
David Malouf, *Viața închipuită*
Kevin Hart, *Peniel și alte poeme*
Peter Carey, *Oscar și Lucinda,
Illywhacker*

Statele Unite

Edwin Arlington Robinson, *Poeme*

Robert Frost, *Poezia*

Edita Wharton, *Nuvela, Vârsta inocenței, Ethan Frome, Casa veseliei, Obiceiul lumii*

Willa Cather, *Antonia mea, Casa profesorului, O doamnă pierdută*

Gertrude Stein, *Trei vieți, Istoria geografică a Americii, Formarea poporului american, Nasturi*

Wallace Stevens, *Poeme, Îngerul necesar, Opus posthumous, Palma din spatele minții*

Vachel Lindsay, *Poeme*

Edgar Lee Masters, *Antologia râului Spoon*

Theodore Dreiser, *Sora Carrie, O tragedie americană*

Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio, Moartea în pădure și alte povestiri*

Sinclair Lewis, *Babbitt, Nu se poate întâmpla aici*

Elinor Wylie, *Ultimele poeme*

William Carlos Williams, *Primăvara și restul, Paterson, Poeme*

Ezra Pound, *Personae. Poeme, Cantos, Eseuri literare*

Robinson Jeffers, *Versuri alese*

Marianne Moore, *Poeme*

Hilda Doolittle, *Versuri alese*

John Crowe Ransom, *Versuri alese*

T.S. Eliot, *Poeme și teatru. Opere complete, Eseuri*

Khatherine Anne Porter, *Povestiri*

Jean Toomer, *Bastonul*

John Dos Passos, *U.S.A.*

Conrad Aiken, *Poeme*

Eugene O'Neill, *Lazăr a răs, Vine omul de gheață, Lungul drum al zilei către noapte*

e.e. cummings, *Poeme*

John B. Wheelwright, *Poeme*

Robert Fitzgerald, *Umbre de primăvară. Poeme*

Louise Bogan, *Estuare albastre. Versuri alese*

Léonie Adams, *Versuri alese*

Hart Crane, *Poeme și Scrisori și proze alese*

Allan Tate, *Poeme*

F. Scott Fitzgerald, *Redescoperirea Babilonului și alte povestiri, Marele Gatsby, Blândețea nopții*

William Faulkner, *Pe patul de moarte, Sanctuar, Lumină de august, Absalom, Absalom!, Zgomotul și furia, Palmierii sălbatici, Povestiri, Cămunul*

Ernest Hemingway, *Nuvela, Adio, arme, Fiesta, Grădina Edenului*

John Steinbeck, *Fructele mâniei*

Zora Neale Hurston, *Ochii lor îl priveau pe Dumnezeu*

Nathanael West, *Miss Lonelyhearts, Milionul rece, Ziua lăcustei*

Richard Wright, *Băștinașul, Negrul*

Eudora Welty, *Povestiri, Delta Wedding, Mirele hot, Bătăile inimii*

Langston Hughes, *Poeme, Marea cea mare, Mă întreb în timp ce rătăcesc*

Edmund Wilson, *Țărmuri de lumină, Sânge vărsat pentru patrie*

Kenneth Burke, *Contrazicere, Retorica motivelor*

Joseph Mitchell, *Sus în vechiul hotel Abraham Cahan, Ascensiunea lui David Lewinsky*

Kay Boyle, *Trei romane scurte*

Ellen Glasgow, *Pămînt gol, Filonul de fier*

John P. Marquand, *Domnului H.M. Pulham*

John O'Hara, *Povestiri, Întâlnire în Samarra*

Henry Roth, *Spune-i somn*
 Thornton Wilder, *Trei piese*
 Robert Penn Warren, *Toți oamenii regelui*,
Destulă lume și timp, Poeme
 Delmore Schwartz, *Poeme, Cunoștințe*
de vară
 Weldon Kees, *Poeme*
 Elizabeth Bishop, *Poeme*
 John Berryman, *Poeme*
 Paul Bowles, *Cerul deasupra noastră*
 Randall Jarrell, *Poeme*
 Charles Olson, *Maximus. Poeme, Poeme*
 Robert Hayden, *Poeme*
 Robert Lowell, *Poeme*
 Theodore Roethke, *Poeme, Paie pentru foc*
 James Agee, *Lasă-mă să călătoresc, Să-i*
lăudăm pe cei mari
 Jean Garrigue, *Versuri alese*
 May Swenson, *Lucruri noi și alese se*
întâmplă, Cu alte cuvinte
 Robert Duncan, *Întinderea arcului*
 Richard Wilbur, *Poeme*
 Richard Eberhart, *Poeme*
 M.B. Tolson, *Harlem Gallery*
 Kenneth Koch, *Anotimpuri pe pământ*
 Frank O'Hara, *Poeme*
 James Schuyler, *Poeme*
 James Baldwin, *Prețul biletului*
 Saul Bellow, *Trăiește-ți clipa, Aventurile*
lui Augie March, Herzog
 John Cheever, *Povestiri, Bullet Park*
 Ralph Ellison, *Omul invizibil*
 Truman Capote, *Cu sânge rece*
 Carson McCullers, *Balada cafenelei*
triste, Inima e un vânător singuratic
 Flannery O'Connor, *Povestiri, Cei violenți*
câștigă, Sânge înțelept
 Vladimir Nabokov, *Lolita, Foc palid*
 Gore Vidal, *Myra Breckinridge, Lincoln*
 William Styron, *Marșul cel lung*

J.D. Salinger, *De veghe în lanul de secară*,
Nouă povestiri
 Wright Morris, *Ceremonie în copacul*
solitar
 Bernard Malamud, *Povestiri, Cărpaciul*
 Norman Mailer, *Reclame pentru mine*
însuși, Cântecul călăului, Seri antice
 John Hawkes, *Canibalul, A doua piele*
 William Gaddis, *Recunoașterile*
 Tennessee Williams, *Menajeria de sticlă*,
Un tramvai numit dorință, Vară și fum
 Arthur Miller, *Moartea unui comis-voiajor*
 Edwin Justus Mayer, *Copiii întunericului*
 Harold Brodkey, *Povestiri într-un stil*
aproape clasic
 Ursula K. Le Guin, *Mâna stângă a*
întunericului
 Raymond Carver, *De unde vin*
 Robert Coover, *Să bați servitoarea*
 Don DeLillo, *Zgomot alb, Balana, Câinele*
alergând, Mao II
 John Crowley, *Mic, mare, Egipt, Dragoste*
și somn
 Guv Davenport, *Tatlin!*
 James Dickey, *Mișcarea timpurie*,
Mișcarea centrală
 E.L. Doctorow, *Cartea lui Daniel, Bălciul*
lumii
 Stanley Elkin, *Sfârșitul viu*
 William H. Gass, *În inima inimii țării*,
Norocul lui Omensetter
 Russell Hoban, *Riddley Walker*
 Denis Johnson, *Îngeri, Fiskadoro, Fiul lui*
Isus
 Cormac McCarthy, *Meridianul de sânge*,
Suttree, Copil al lui Dumnezeu
 William Kennedy, *Ierburi de fier, Ciclul*
Albany
 Toni Morrison, *Cântecul lui Solomon*
 Gloria Naylor, *Femeile din Brewster Place*
 Joyce Carol Oates, *Ei*

- Walker Percy, *Cinefilul*
 Grace Paley, *Micile disfuncțiuni ale omului*
 Thomas Pynchon, V, *Strigarea lotului 49, Curcubeul gravitației*
 Cynthia Ozick, *Invidie sau idiș în America, Mesia din Stockholm*
 Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo*
 Philip Roth, *Complexul lui Portnoy, Viața mea de bărbat, Zuckerman înlănțuit. Trilogie și epilog, Împotriva vieții, Patrimoniul, Operațiunea Shylock*
 James Salter, *Fețe singure, Ani ușori*
 Robert Stone, *Soldați de rând, Un steag pentru răsărit*
 John Barth, *Varietău pe apă, Capătul drumului, Negustorul de tutun*
 Walter Abish, *Africa alfabetică, Cât de german este, Febra eclipsei, Eu sunt praful de sub picioarele tale*
 Donald Barthelme, *Patruzești de povestiri, Tatăl mort*
 Thomas M. Disch, *Pe aripi de cântec*
 Paul Theroux, *Coasta tânțarilor*
 John Updike, *Vrăjitoarele din Eastwick*
 Kurt Vonnegut jr., *Leagănul pisicii*
 Edmund White, *Uitând-o pe Elena, Nocturne pentru regele orașului Napoli*
 James McCourt, *Timpul rămas*
 James Wilcox, *Baptiști moderni*
 A.R. Ammons, *Poeme, Versuri alese, Sfera. Forma unei mișcări*
 John Ashbery, *Visul dublu al primăverii, Zile petrecute în casa plutitoare, Versuri alese, Flow Chart, Hotel Lautréamont, Și stelele străluceau*
 David Mamet, *Bizonul american, Grăbiți-vă cu plugul*
 David Rabe, *Serpentine de hârtie / Flamuri*
 Sam Shepard, *Șapte piese*
 August Wilson, *Garduri, Joe Turner a venit și a plecat*
 Anthony Hecht, *Versuri mai vechi*
 Edgar Bowers, *Conviețuiri, Versuri noi și alese*
 Donald Justice, *Poeme*
 James Merrill, *Din primii nouă, Lumina schimbătoare la Sandover*
 W.S. Merwin, *Poeme*
 James Wright, *Deasupra râului. Poeme*
 Galway Kinnell, *Poeme*
 Philip Levine, *Poeme*
 Irving Feldman, *Versuri noi și alese*
 Donald Hall, *Singura zi, Poeme vechi și noi*
 Alvin Feinstein, *Poeme*
 Richard Howard, *Materii fără titlu, Descoperiri*
 John Hollander, *Reflecții asupra spionajului, Versuri alese, Tesserae*
 Gary Snyder, *No nature*
 Charles Simić, *Versuri alese*
 Mark Strand, *Versuri alese, Viața continuă, Portul întunecat*
 Charles Wright, *Lumea celor o mie de lucruri*
 Jay Wright, *Dimensiuni ale istoriei, Dubla invenție de la Komo, Versuri alese, Cartea lui Elaine, Bolerouri*
 Amy Clampitt, *Spre vest*
 Allen Grossman, *Domul de eter și alte poeme*
 Howard Moss, *Poeme noi*
 James Applewhite, *A scrie pe râu. Un jurnal Eno*
 J.D. McClatchy, *Restul drumului*
 Alfred Corn, *Un strigăt în mijlocul mulțimii*
 Douglas Crase, *Revizionistul*
 Rita Dove, *Versuri alese*
 Thylas Moss, *Mici congregații. Poeme noi și alese*
 Edward Hirsch, *Măsuri pământeste*
 Tony Kushner, *Îngeri în America*

Cuprins

<i>O apologie agonică a canonului estetic (occidental),</i> prefață de <u>Mircea Martin</u>	5
Prefață și preludiu	29
Partea I	
Despre canon	
1. Elegie pentru canon	43
Partea a II-a	
Epoca aristocratică	
2. Shakespeare – centrul canonului	69
3. Stranietatea lui Dante: Ulise și Beatrice	99
4. Chaucer: târgoveața din Bath, vânzătorul de indulgențe și personajul shakespearian	126
5. Cervantes: teatrul lumii	147
6. Montaigne și Molière: relativitatea canonică a adevărului	166
7. Satan al lui Milton și Shakespeare	188
8. Dr. Samuel Johnson, criticul canonic	202
9. Goethe: <i>Faust</i> (Partea a II-a): poemul anticanonic	220
Partea a III-a	
Epoca democratică	
10. Memorie canonică în opera de tinerețe a lui Wordsworth și în <i>Persuasiune</i> de Jane Austen	253
11. Walt Whitman – centru al canonului american	277

12. Emily Dickinson: goluri, extaze, întinericul	302
13. Romanul canonic: <i>Casa umbrelor</i> de Dickens și <i>Middlemarch</i> de George Eliot	320
14. Tolstoi și eroismul	341
15. Ibsen: trolii și Peer Gynt	357

Partea a IV-a

Epoca haotică

16. Freud – o lectură shakespeariană	377
17. Proust: Adevărata convingere a geloziei sexuale	399
18. Lupta lui Joyce cu Shakespeare	416
19. Orlando al lui Woolf: feminismul ca iubire pentru lectură	436
20. Kafka: răbdare canonică și „indestructibilitate”	448
21. Borges, Neruda și Pessoa: Whitman în aria hispano-portugheză ..	463
22. Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare	491

Partea a V-a

Catalogarea canonului

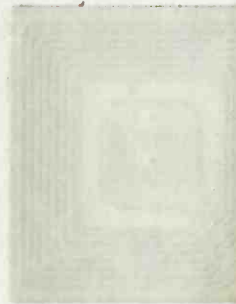
23. Concluzie elegiacă	513
Apendice	523

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. "M. EMINESCU" IASI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În colecția **Cărți cardinale**
a apărut:

• Theodor W. Adorno,
Minima moralia

În curs de apariție:

- Pierre Bourdieu,
Regulile artei
- Antoine Compagnon,
Antimodernii
- Alain Touraine,
Lumea femeilor



cărți
cardinale

Nu mai credem astăzi că ar exista cărți care să ne schimbe viața. Există însă cărți care ne orientează gândirea, ne-o clarifică, ne-o pecetluiesc. Texte care au marcat o disciplină sau alta, care au devenit repere la confluența mai multor câmpuri intelectuale.

Volume pe care le-ai citit deja sau doar le-ai râvnit; pe care vrei să le ai la îndemână tot timpul ca să le recitești ori să citezi din ele. Ori pur și simplu să le răsfoiești, lăsându-te inspirat de ideile lor și de sugestiile acestor idei.



EDITURA
ART